

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

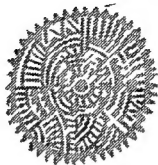
KOTA (Raj)

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER'S No	DUE DATE	SIGNATURE

लेमिचन्द्रजैन

39407



संज्ञा- दर्शन



© नेमिचन्द्र जीन

प्रकाशक सधर प्रकाशन प्रा० लि०

२१३६, अक्षरी रोड, दरियागज, दिल्ली ६

मूल्य बीस रुपये

मुद्रक मालवी प्रेस

डी ३६, साजय एक्स्प्रेसन पार्क १, नई दिल्ली ६

भाषाकरण हरिपाल तपागी

भाषाकरण तथा चित्र-मुद्रक

परमहंस प्रेस दरियागज, दिल्ली ६



प्राक्कथन

यह पुस्तक भारतीय या हिन्दी रंगमंच का इतिहास नहीं है, और न इसमें देश के विभिन्न भागों या किसी एक ही भाग के रंगमंच की स्थिति का, अथवा देश में उपलब्ध विभिन्न नाट्यरूपों और शैलियों का, कोई विवरण ही प्रस्तुत है। इसके विपरीत इस पुस्तक में वर्तमान भारतीय रंगमंच के महत्वपूर्ण पक्षों के तल में जाकर उन्हें देखने-समझने और इस भाँति भाज के रंगकर्मी की दृष्टि से उनकी सार्थकता खोजने की कोशिश है। हमारे देश में प्राच्यनिक रंगमंच का प्रारंभ बड़ी सत्ताधारण परिस्थितियों में और बड़े घनत्वों के रूप में हुआ। इसके फलस्वरूप कुछ बड़े मूलभूत अंतर्विरोध उत्पन्न प्रारंभ से ही अंतर्निमित्त हैं जो उसे सहज ही अपने परिपूर्णता और चरम उपलब्धि की ओर बढ़ने से रोकते हैं। जब तक हमारे देश का रंगकर्मी इन परिस्थितियों और उनके इन अंतर्विरोधों से छाहसपूर्वक रास्ता तैयार नहीं करता, तब तक वह एक प्रकार के अपरिचित रिक्त में छटपटाता रहेगा और कोई सार्थकता प्राप्त न कर सकेगा। इस पुस्तक में भारतीय रंगमंच की इन मूलभूत स्थितियों के सूत्रों को सुलझाने का प्रयास है। इस प्रयास का सार्वभौम और परिशेष्य है, रंगकार्य की हमारे देश में समर्थ और सार्जनशील अभिव्यक्ति माध्यम के रूप में स्वीकृति और भागे विकास। यदि निम्ने मनोरंजन से बढ़कर एक कलात्मक विद्या के रूप में रंगमंच की प्रतिष्ठा की दिशा में इस पुस्तक का कोई योग हो सका तो इसका उद्देश्य सफल होगा।

एक बात और। इस सम्पूर्ण विवेचन में परिशेष्य भारतीय नाटक और रंगमंच का रहते हुए भी, बत जानबूझकर और स्वभावतः हिन्दी नाटक और रंगमंच पर ही रहा

है। मूलतः हिंदी पाठक के लिए लिखी गयी इस पुस्तक के लिए यही उचित भी है। इसी विचार से अतः मे परिशिष्ट में अथ विभिन्न अवसरों पर लिखे गये तथा पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित पाँच ऐसे लेख भी और सम्मिलित कर लिये गये हैं जो इस पुस्तक की कुछ मुख्य स्थापनाओं की हिंदी नाटक और रंगमंच के सदर्थ में और भी परिभाषित करते हैं।

पुस्तक की परिष्कृतता पिछले कई वर्षों से मेरे मन में रही है और इसके कई अंश पहले लिखे जाकर इधर-उधर प्रकाशित भी होते रहे हैं, यद्यपि यहाँ उन्हें अब फिर से संशोधित और संपादित करके ही पुस्तक में जोड़ा जा सका है। मैं उन सब पत्रिकाओं आदि के संपादकों का कृतज्ञ हूँ जहाँ वे अंश पहले छपे थे। पुस्तक में प्रकाशित छायाचित्र मुझे श्री बलदेव गार्गी, श्री गोविंद विद्यापी, श्री सत्यदेव दुबे से, राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, बहुरूपी, लिटिल थिएटर ग्रुप, महाराष्ट्र सूचना केन्द्र, नई दिल्ली तथा भारत सरकार के पत्र सूचना विभाग से प्राप्त हुए। मैं इन सभी का हृदय से आभारी हूँ क्योंकि निस्संदेह इन छायाचित्रों से पुस्तक को अधिक उपयोगी और आकर्षक बनाने में सहायता मिली है। छायाचित्रों का सज्जा-संयोजन सलिल कला प्रकाशदेवी के सहायक संपादक श्री सु० अ० कृष्णन ने किया है जिसके लिए मैं उनका बहुत ही कृतज्ञ हूँ।

मैं अपने उन सहयोगियों का, विशेषकर बंधुवर सुरेश अवस्थी का, ऋणी हूँ जिनके साथ समय-समय पर रंगमंच और नाटक को लेकर अनेक चर्चाओं में, विभिन्न प्रश्नों पर अपने विचारों को व्यक्त करने और स्पष्ट करने में मुझे सहायता मिलती रही है। किंतु सबसे अधिक कृतज्ञ मैं देश के उन संकटों रक्षकियों का हूँ जिनकी सच्ची लगन और प्रतिभा ने ही, असह्य कठिनाइयों के बावजूद देश में एक सार्थक और समर्थ रंगमंच का निर्माण करने में जिनकी सृष्टि और अदम्य उत्साह ने ही, इस पुस्तक की अधिकांश स्थापनाओं की प्रेरणा दी है। आशा करता हूँ इसमें उन्हें अपनी कुछ उलझनों की हो नहीं, उनका सामना करने के लिए कुछ आचार्यों की भी भाँजी मिलेगी।

नई दिल्ली

नेमिचंद्र जैन

१ अगस्त, १९६७

शंभु मित्र को

पञ्चोत्तम वर्ष पूर्ण के उन अविरमरणीय
दिनों की स्मृति में जब परनिन्दा मुक्त
से प्रारंभ बंधुत्व के साथ-साथ सहरो
और सच्ची नाट्य-दृष्टि ने मिली ।





अनुक्रम

प्रारंभ	६
नाटक का अध्ययन	३५
नाटक की रचना प्रक्रिया और अभिनेयता	२९
नाट्य प्रदर्शन के तत्त्व	४१
संस्कृत और पश्चिमी नाटकों का प्रदर्शन	५९
शोक नाट्य	८०
नाट्य प्रदर्शन के कुछ विशिष्ट प्रकार	६४
रंगमंचीय संगठन का रूप	१२९
नाट्य प्रशिक्षण	१४१
नाट्यमालोचन	१५४
राज्याध्यय, व्यावसायिकता और लोकप्रियता	१६४
भारतीय रंगवृष्टि को सौजन्य	१७६
परिशिष्ट	१८५
(अ) नाटक का अनुवाद	१८७
(आ) हिंदी रंगमंच : परंपरा और प्रयोग के सूत्रों का अन्वेषण	१९७
(इ) नाटकी और प्राधुनिक रंगमंच	२०७
(ई) दिल्ली का हिंदी रंगमंच	२१४
(उ) टोटल थोप्टी	२२३
अनुक्रमिका	२२१



प्रारंभ

संस्कृति की परिभाषा कोई चाहे जिस प्रकार करे, इतना शायद सभी स्वीकारकरेंगे कि वह मनुष्य के व्यवहार के ढांचा की उपज है। जीवन-यापन के संपर्क में बिजली होकर, अथवा उसकी सौकरता में बनी होने से कुछ पैत मिलने पर ही, मानव उन भौतिक और आध्यात्मिक मूल्यों की सृष्टि करता है जिनकी सामग्रता का नाम संस्कृति है। प्रारंभ में व्यवहार के समय का यह कार्य बेचल मन बहलाने के लिए, मन के योभ को हलका करने के लिए ही रहा होगा। फिर धीरे-धीरे इस मनोरंजन के कार्य में से ही व्यापक सांस्कृतिक प्रक्रिया की संभावनाएँ उदित हुईं होंगी। इसी से संस्कृति एक और मानव की श्रद्धा की प्रकृति की महत्त्वपूर्ण अभिव्यक्ति है, और दूसरी ओर उसकी सर्जनात्मक सामर्थ्य, उसके आध्यात्मिक वैभव का मापदंड भी है, और इसी कारण संवत्सा की परिस्थितियों और साधनों में परिवर्तन और विकास के फलस्वरूप हर समुदाय की, अथवा एक ही समुदाय की विभिन्न युगों में, सांस्कृतिक उपलब्धि भिन्न होती है, फिर चाहे उसमें कितनी ही निरंतरता बनी न हो।

संस्कृति अपने आदिम रूप में चित्तानुरजन के उद्देश्य से की गयी व्यवहार-कालीन गतिविधि होने के कारण आज भी समाज के मनोरंजन की पद्धतियों से अभिन्न रूप में जुड़ी हुई है। किसी भी संस्कृति की सर्जनात्मक-कलात्मक अभिव्यक्तियों पर विचार करने से यह बात तीव्रता से स्पष्ट हो जाती है। काव्य, साहित्य, चित्रकला, मूर्तिकला, संगीत, नृत्य, नाटक आदि सभी रचनात्मक अभिव्यक्तियाँ जहाँ किसी समाज के मौलिक आदर्शों को और मूल्यों को प्रकट करती हैं, वहीं वे मूलतः व्यक्ति तथा समुदाय के मनोरंजन का भी सबसे महत्त्वपूर्ण और सबसे गरिष्ठ तथा समृद्ध साधन होती हैं। वास्तव में रचनात्मक प्रक्रिया के स्वरूप का यह दोहरा पक्ष ही साहित्य-कला आदि के जीवन में इतने व्यापक और गहरे महत्त्व का आधार है। और अपनी इसी विशेषता के कारण सर्जनात्मक कार्य किसी संस्कृति और सम्पत्ता का सर्वोत्कृष्ट और सर्वप्रमुख अंग माना जाता है। नतात्मक अभिव्यक्ति द्वारा समाज का सर्वाधिक वाछनीय और सशुद्ध अनु-रंजन होता है जो जनमानस का परिष्कार भी करता है और संस्कृति के मौलिक मूल्यों और स्वरूप की स्थापना भी।

यह बात निस्संदेह निरपवाद रूप में सभी कलाओं के लिए सत्य है, पर विशेष रूप से रंगमंच के लिए इसका महत्त्व बहुत ही प्राथमिक और बुनियादी है, क्योंकि रंगमंच कलात्मक अभिव्यक्ति का ऐसा माध्यम है जिसमें मनोरंजन का यश अन्य कलाओं की तुलना में अपेक्षाकृत सबसे अधिक है। रंगमंच पर प्रदर्शित नाटक प्रेक्षकों का रजन करके ही सम्पूर्ण और सफल होता है और अपना उद्देश्य पूरा करता है। किन्तु वह मनोरंजन का ऐसा साधन और कलात्मक अभिव्यक्ति का ऐसा रूप है जिसके द्वारा हम जीवन की नानाविध अनुभूतियों का, उदात्त से लगाकर क्षुद्रतम भावभावों तथा भावदशाओं और उनके विविध शारीरिक तथा अन्य मानसिक प्रभावा का, लगभग प्रत्यक्ष रूप से सामना करते हैं। एक प्रकार से यह सभी कलात्मक अभिव्यक्तियों के अनुशीलन द्वारा होता है, पर जितनी तीव्रता से, तथा जितने व्यापक रूप में, अधिक से अधिक व्यक्तियों का एक साथ, यह रंगमंच पर नाट्याभिनय द्वारा होता है उतना और कहीं नहीं। इस दृष्टि से रंगमंच द्वारा सृष्टि के इस मूल धर्म की प्राप्ति कहीं अधिक सम्पूर्णता से हो सकती है और होती है कि वह जीवन के विभिन्न अनुभवों के आस्वादन द्वारा हमारे मन को अधिक संवेदनशील और ग्रहणशील बनाये, हमारे भीतर सह-अनुभूति और द्रवित होने की क्षमता को न केवल जीवित रखने बल्कि उस और भी प्रबल और तीव्र कर दे।

रंगमंच की यह विशेषता उसे किसी भी देश-काल की सभ्यता का महत्त्वपूर्ण उपादान बनाती है, बल्कि साथ ही उसे उस सभ्यता के प्रसार और विस्तार का भी सबसे प्रधान साधन बनाती है। वास्तव में रंगमंच द्वारा यह कार्य एक साथ कई स्तरों पर समर्थ होता है। समुक्त दृश्य और श्रव्य माध्यम होने के कारण विस्तार की दृष्टि से उसका प्रभाव समुदाय के निश्चित-अनिश्चित सभी वर्गों पर पड़ता है, समाज के मजबूत और जराग्रस्त दोनों प्रकार के विचारों, भावों, मान्यताओं और आदर्शों को रंगमंच समुदाय के दूरस्थ से दूरस्थ क्षेत्र तक ले जाता है और ले जा सकता है। नाटकघर में विभिन्न वर्गों के दर्शक एक साथ बैठते और मंच पर प्रस्तुत नाटक की भावदशाओं का एक साथ आस्वादन करते हैं। फल-स्वरूप एक नाटक के दर्शक इतने विविध और भिन्न होने पर भी किसी विनशय अदृश्य शक्ति द्वारा एकमुख होकर एक निश्चित समुदाय का रूप ग्रहण करते हैं और उनकी भावात्मक, भावेगात्मक और स्नायविक प्रतिक्रियाएँ प्रायः समान या समानान्तर दिशा में प्रवाहित होती हैं। इसीलिए भावात्मक गति का रंगमंच में बड़ा माध्यम दूसरा नहीं। रंगमंच वास्तव में हमारे मूल आदिम भावों और प्रवृत्तियों को जागृत करके उन्हें एक सामूहिक मूत्र में बाँधता है और इन प्रकार किसी भी समाज को एकत्रीकृत और संगठित करने में उसका बड़ा योग हो सकता है।

एक अन्य स्तर पर भी यह प्रक्रिया रगमच में सम्पन्न होती है। रगवला वाक्य की भाँति आवेगों, रागों, विचारों, अनुभूतियों की अमूर्त तथा भावात्मक अभिव्यक्ति मात्र नहीं है, और न वह चित्र तथा शिल्प कला की भाँति किसी एक क्षण अथवा अनुभूति का बाल के आयाम में स्थिरीकृत रूप ही है। रगमच गति जील कार्य-व्यापार (ऐकान) के रूप में जीवन की अनुभूति को प्रस्तुत करता है। इस प्रकार अन्य कलात्मक अभिव्यक्तियों की अपेक्षा वह जीवन को अधिक समग्रता के साथ, अधिक संपूर्णता में विशेष रूप से विचारों, भावों, आवेगों और प्रवृत्तियों को उनके जियात्मक तथा इसीलिए दूसरा से सम्बद्ध सामाजिक रूप में, प्रस्तुत करता है। इस दृष्टि से जहाँ काव्य आदि कलाएँ बहुत बार जीवन की सूक्ष्मता और गहराई को अभिव्यक्त करती हैं, वहाँ रगमच उसके अनिमूलक, सत्रिय सजीव रूप को प्रकट भी करता है और उसे सवारता निहारता भी है। अपनी इस विशेषता में भी रगमच सत्कृति का सर्वथा अनन्य रूप है।

इसी प्रकार सत्कृति के सामूहिक-सामुदायिक पक्ष की दृष्टि से भी रगमच सबसे संपूर्ण और सशक्त माध्यम और साधन है। क्योंकि अन्य कलाओं से भिन्न रगमच तो सर्जनोत्पन्न क्रिया के रूप में भी एक सामूहिक कार्य है। बहुत-से व्यक्तियों, बहुत-से विचारों और भावों, बहुत-सी कलाओं, शिल्पों और विद्याओं के किसी एक समन्वित में युक्ति हुए बिना रग कला संभव नहीं। अभिनेता को केवल अपने ही चरित्र के व्यक्तित्व से नहीं, नाटक के सभी पात्रों के व्यक्तित्व से, पहले मानसिक और फिर अंत में रगमच पर वास्तविक, सम्पूर्ण स्थापित करना आवश्यक हो जाता है। रगकार्य अपने मूल रूप में मानव अस्तित्व की सामूहिकता की चेतना से अनिवार्य रूप में सम्बद्ध है। ऊपर इस बात का उल्लेख किया गया है कि वित्त प्रकार नाटक देखते समय दर्शक एक ही रागात्मक स्थिति के सह भोक्ता होकर परस्पर एक भावसूत्र में बंधते हैं और उनका सामूहिक व्यक्तित्व ऊपर उभरकर आ जाता है। इसी प्रकार की स्थिति दूसरे रूप से अभिनेताओं की भी होती है। किसी भावात्मक यथार्थ को रगमच पर सम्मिलित रूप से प्रस्तुत करने के प्रयत्न में अभिनेताओं को अनिवार्यतः बाध्य होकर एक दूसरे के भागे अपना आंतरिक रूप प्रकट करना पड़ता है। गहरा, अनुभूतिपूर्ण और मार्मिक अभिनय उसके बिना असंभव है। एक थोड़ा नाटक मंढरी के अभिनेता-सदस्य एक दूसरे की नम्रता की सीमा तक गहराई और आत्मीयता के साथ जानने लगते हैं। मानव मन और चरित्र का ऐसा ज्ञान चाहे जितनी तात्कालिक समस्याएँ उत्पन्न करें, अन्त में यह अनुभव एक प्रकार की सहिष्णुता और सामंजस्य की प्रवृत्ति मन में पैदा करता है। किसी अच्छे नाटक में भाग लेकर हम अपने भीतर के बहुत-से पृथा प्रह्वारों के, मिथ्या श्रेष्ठता के, भाव के प्रति सजग और सतर्क होते हैं। इस प्रकार रगमच मनोरंजन का एक रूप होकर भी उन सब मौलिक मूल्यों और

क्रियाया के साथ घनिष्ठ रूप में सम्बद्ध है जिनके बिना सत्सृष्टि की कोई मायंकता नहीं।

सत्सृष्टि में रगमच के योगदान का सबसे उत्कृष्ट प्रमाण है भरत के नाट्य-शास्त्र का यह ध्येय जहाँ नाट्य का उद्गम बताते हुए कहा गया है, यह नाट्य नामक पाँचवा वेद मनोरजन का ऐसा दृश्य और ध्वन्य साधन है "जो धर्म, यश, धातु को बढ़ानेवाला, बुद्धि को उद्दीप्त करनेवाला, तथा लोक को उपदेश देनेवाला होगा। न ऐसा कोई ज्ञान है, न शिल्प है, न विद्या है, न ऐसी कोई कला है, न कोई योग है और न कोई कार्य ही है जो इस नाट्य में प्रदर्शित न किया जाता हो।'

साथ ही यह भी कहा गया है

'इस नाट्यवेद के अन्तर्गत वही धर्म है, वही शीघ्रता, वही धर्म, वही धानि अथवा धर्म, वही हँसी वही युद्ध, वही काम और वही यश का अनुकरण है। इसमें कर्त्तव्य का पालन करनेवाले लोगो के लिए कर्त्तव्य की शिक्षा है, काम की चाहना करनेवाला के लिए काम है, दुःखिनो को सयमित करने और विनीत जना के लिए सयम की विधि का उल्लेख है। यह कायरों को साहस, धूरवीरों को उल्हाट, अज्ञानियों को ज्ञान और पंडितों को विवेक प्रदान करता है। इसमें धनिकों को विनोद, शोषणियों को चित्त की दृढ़ता और अर्थकामियों को धनोपायों के साधन तथा उद्विग्न व्यक्तियों का धर्म को प्राप्ति होती है। विविध भावों में परिपूर्ण और विभिन्न परिस्थितियों के चित्रण वाले इस नाट्य में लोक वृत्त की अनुसृष्टि है। यह अच्छे, बुरे और साधारण सभी प्रकार के लोगों से संबंधित है और उन सभी को साहस, मनोरजन, आनंद और शिक्षा प्रदान करनेवाला है।'

निस्संदेह न केवल नाटक और रगमच की बल्कि सत्सृष्टि के मौलिक उद्देश्य और धर्म की इसमें व्यापक व्याख्या दुर्लभ है। किन्तु यह दुर्भाग्य की ही बात है कि सत्सृष्टि नाट्य परंपरा के छिन्न भिन्न होने के बाद हमारे देश में सत्सृष्टि के इस महत्त्वपूर्ण रूप पर उसके विभिन्न अंगों और पक्षा पर अधिष्ठान नही दिया जा सका है। यह नहीं कि इस बीच रगमच का हमारे जीवन से संबंध नाश हो गया, पर गुरु और जमान बड़े अधिकारिण बिना मनोरजन का साधन बनना गया, दूगरी धोरे उगरी लेकर चित्रन विवेचन कम होता गया। इन दोनों ही स्थितियों के बीच स्पष्ट हो महत्त्व संबंध है। पर छात्र जब हमारे जीवन में फिर से रगमच को मान्यता और प्रतिष्ठा मिलना प्रारम्भ हो गया है तो यह संबंध आवश्यक है कि सत्सृष्टि के इस महत्त्वपूर्ण और अत्यन्त जटिल तथा घनिष्ठ रूप की भूतभूत मान्यताओं और आवश्यकताओं पर अभीष्टपूर्वक विचार करें, उसके विभिन्न तत्त्वों के पारम्परिक संबंधों को पहचानने का प्रयास करें और छात्र के बदलते हुए जीवन के परिप्रेक्ष्य में उनके योगदान और परिणामों का मायंकता-

पूर्ण प्रकाश के लिए अग्रसर हो । इस अध्ययन में कुछेक इन्हीं मूलभूत तत्त्वों को पहचानन, उनका रूप निर्धारित करन और उनसे संयोजन की समस्याओं का सामना करने का एक प्रयास है ।

रगमच संबंधी पुस्तक आम तौर पर इस प्रश्न की चर्चा से प्रारम्भ होती है कि गिएटर या रगमचोय क्या अथवा नाट्य क्या है । इस पुस्तक के विभिन्न अध्यायों में अलग-अलग रूपों में और विभिन्न दृष्टियों से इस प्रश्न का सामना करने और उसका उत्तर खोजने की कोशिश है । इसलिए मलग से इस पर कोई विवेचन नहीं किया जा रहा है । किन्तु पूरे अन्वेषण के परिप्रेक्ष्य और क्षेत्र को स्पष्ट करने के लिए एक बामचलाऊ परिभाषा यहाँ देना संभवतः उपयोगी होगा । इस अध्ययन में हम यह मानकर चले हैं कि नाट्यकला सर्जनात्मक अभिव्यक्ति का वह रूप है जिसमें मुख्यतः किसी सवादमूलक आलेख या कथा को (जिस हम नाटक कहते हैं) अभिनेताओं द्वारा अन्य रगशिल्पियों की सहायता से किसी रगमच पर दशक समूह के सामने प्रदर्शित किया जाता है । यह प्रदर्शन कभी सवादमूलक होता है, कभी संगीतमूलक, कभी नृत्यमूलक और कभी इन सबका, या एक-दो का, समन्वित रूप, कभी वह आधुनिकतम सयनों से सुसज्जित रगभवन में प्रस्तुत होता है, कभी खुले आकाश के नीचे, कभी केवल सामने एक ओर बैठे सौ पचास या दो चार सौ दर्शकों के सामने प्रस्तुत होता है, और कभी अभिनेताओं के चारों ओर हजारों दर्शकों के बीच । इन सभी स्थितियों में जो तरह, चाहे विभिन्न अनुपातों और रूपों में ही सही, निरंतर मौजूद रहने हैं वे हैं कोई क्यामूलक आलेख, अभिनेता तथा निर्देशक सहित रगशिल्पी, रगमच और दर्शकगण । परन्तु अध्यायों में नाट्याभिव्यक्ति के इन अनिवार्य स्थायी तत्त्वों के रूप और उनकी समस्याओं के अन्वेषण और पहचान का प्रयास किया गया है । इस प्रयास का सामान्य परिप्रेक्ष्य समस्त भारतीय रगमच ही है, यद्यपि स्वभावतः ही उसमें हिन्दीभाषी क्षेत्र के रगमच के ही अनुभव और सदस्य पर विशेष बल है जिससे हिन्दी पाठक के लिए यह चर्चा, विश्लेषण और विवेचन अधिक यथार्थ, वास्तविक तथा सार्थक बन सके ।

अनिवार्यतः यह विवेचन नाटक की चर्चा से प्रारम्भ होता है । नाटक के अध्ययन, उसकी रचना प्रक्रिया तथा रगमच के साथ उसके संबंध को परिभाषित करना इसलिए भी आवश्यक समझा गया है क्योंकि हिन्दीभाषी क्षेत्र में नाटक को लेकर ही सबसे अधिक गतिधर्म है । पिछली शताब्दी के मध्य में नाटक और रगमच का आधुनिक युग प्रारम्भ होने के बाद से आज तक हिन्दी का नाट्यकार, संगीतकार, पाठक नई ऐतिहासिक, सामाजिक-सांस्कृतिक वारणा से नाटक के बंधन स्वरूप की समझने में भटकता रहा है, जिसका अग्रतः कारण और परिणाम है हिन्दी क्षेत्र में आधुनिक रगमच का प्रायः अज्ञान अथवा अविकसित रूप । हिन्दी

साहित्य जगत में आज भी नाटक के विषय में जो कुछ लिखा जाता है वह इतना अधिक भ्रामक, अनिश्चित और दिशाहीन है कि वह नाटक और रंगमंच को पूर्ण साधकता की ओर बढ़ने से यदि रोकता नहीं तो कम से कम सहायक तो नहीं ही होता। इसके अतिरिक्त नाटक के अध्ययन से आरम्भ करने की एक साधकता यह भी है जो कि समस्त रूपगत जटिलता और सश्लिष्टता के बावजूद रंगमंचीय अभिव्यक्ति का मूल आधार अन्ततः नाटक ही है। रंगकला का प्रारम्भ बिंदु वही है। भारतीय तथा विशेषकर हिन्दी रंगकर्मी को सबसे पहले नाटक के संबंध में ही अपनी दृष्टि को स्पष्ट और निश्चित करना है, सभी रंगकार्य के अन्य तत्वों के संबंध में भी उसका चिंतन अधिक एकाग्र, कार्यकारी और साधक हो सकेगा।

तो आइये, नाटक के अध्ययन से यह अन्वेषण प्रारम्भ करें।





नाटक का अध्ययन

नाटक साहित्यिक अभिव्यक्ति की ऐसी विधा है जो केवल साहित्य नहीं, उससे अधिक कुछ और भी है, क्योंकि रचना की प्रक्रिया लेखक द्वारा लिखे जाने पर ही समाप्त नहीं होती, उसका पूर्ण प्रस्फुटन और संप्रेषण रंगमंच पर जाकर ही होता है। रंगमंच पर अभिनेताओं द्वारा प्राण प्रतिष्ठा के बिना नाटक को सम्पूर्णता प्राप्त नहीं होती। और इसीलिए रंगमंच से अलग करके नाटक का मूल्यांकन या उसके विविध अंगों और पक्षों पर विचार अपूर्ण ही नहीं भ्रामक है। सत्तार के नाटक साहित्य के इतिहास में कहीं भी नाटक को रंगमंच से अलग करके, केवल साहित्य रचना के रूप में नहीं देखा जाता और रंगमंच तथा उसकी आवश्यकताओं के पारखी ही नाटक के सचली समालोचक होते हैं और माने जाते हैं। किन्तु हमारे देश में स्थिति कुछ भिन्न है। संस्कृत नाटक के स्वर्णयुग के बाद हमारी रंगमंच की परंपरा विच्छिन्न हो गयी। उसके बाद प्रायः एक हजार वर्ष तक प्राधुनिक भाषाओं में नाटक बहुत ही कम लिखे गये और जो इक्का-दुक्का प्रयत्न हुए भी वे संस्कृत नाटकों की अनुकृति मात्र थे और उनका किसी रंगमंच से कोई संबंध नहीं था, क्योंकि नियमित समर्पित रंगमंच किसी भाषा में था ही नहीं। जब विभिन्न परिस्थितियों में अठारह-उन्नीसवीं शताब्दी में रंगमंच का फिर से उत्कर्ष हुआ तो देश की बहुत सी भाषाओं में कुछ-कुछ नाटक लिखे जाने लगे पर रंगमंच की जीवित और सत्प्रचलित परंपरा के अभाव में नाटक को या तो सर्जनात्मक साहित्य से अलग मनोरंजन का कार्य समझा गया या फिर शैक्षिक क्षेत्रों में वह बहुत-बहुत एक निरा साहित्य रूप गिना जाने लगा।

विशेषकर हिन्दी भाषा के क्षेत्र में इस प्राधुनिक रंगमंच की जड़े भी बहुत ही दुर्बल और क्षीण रही, जिसके फलस्वरूप हिन्दी के साहित्यकारों द्वारा लिखा गया नाटक रंगमंच से कटा हुआ रहा और साहित्य के इतिहास में, तथा विभिन्न घालोंकों द्वारा, उस पर विचार रंगमंच को ध्यान में रखकर नहीं, बल्कि एक स्वतंत्र विधा के रूप में ही होता रहा। इसीलिए कोई विशेष आश्चर्य नहीं कि हिन्दी नाटककार का आज भी रंगमंच से बड़ा क्षीण सम्बन्ध है, हिन्दी के अधिकांश प्रतिभावान् साहित्यकार नाटक की ओर उन्मुख ही नहीं हैं, और नाटकों के आलोचक तो प्रायः रंगमंच के माध्यम ज्ञान से

भी शून्य होने है। इसीलिए उनकी आलोचना अवास्तविक और नाटक के मूल्यांकन अथवा उनकी प्रगति में सहायता की दृष्टि से सर्वथा अनुपयोगी होती रही है। यदा-कदा संस्कृत नाट्य और रंगमंच के सिद्धान्तों से आधुनिक नाटक साहित्य को जोड़ने के प्रयत्न भी इसीलिए बड़े अनुपयुक्त रह गए हैं और मूल समस्या को नहीं छू सके। पिछले कुछ वर्षों में कलात्मक और भौन्दव्यमूलक अभिव्यक्ति के रूप में रंगमंच को फिर से स्वीकृति मिलने लगी है, और आज यह नितांत आवश्यक हो गया है कि नाटक के स्वरूप को समझने के लिए और नाट्य चिन्तन को नाटक की प्रगति में सहायक बना सकने के लिए नाटक को उसके रंगमंचीय प्रायाम में प्रतिष्ठित करके ही देखा और परखा जाय।

यह प्रारम्भ में ही कहा गया कि नाटक को सम्पूर्णता रंगमंच पर ही प्राप्त होनी है। वास्तव में अपनी मूल प्रकृति की दृष्टि से नाटक वह मवाद-भूतक कथा है जिस अभिनेता रंगमंच पर नाट्य-व्यापार के रूप में दर्शक वर्गों के सामने प्रस्तुत करता है। इस प्रकार नाटक के तीन मौलिक पक्ष हैं कवि या नाटककार द्वारा तैयार की हुई सवादात्मक कथा, अभिनेताओं द्वारा उमका अभिनय प्रदर्शन, और दर्शक-वर्ग। नाटक का कोई विवेचन इन तीनों पक्षों को एक साथ समजित किया बिना सर्वांगीण नहीं हो सकता। इस परिभाषा के अनुसार केवल सवाद के रूप में लिखे जाने पर ही कोई रचना नाटक नहीं हो जाती। यह अत्यन्त ही आवश्यक है कि उनकी अन्तर्निहित कथा का भावन दृश्य वस्तु के रूप में किया गया हो। केवल जमत्कारपूर्ण वाग्वदगद्ययुक्त सवाद निम्न रचना पर्याप्त नहीं है आवश्यकता इस बात की है कि सवाद के माध्यम से एक महत्त्वपूर्ण भावानुभूति दृश्य और अनुकरणीय रूप में प्रगट की गई हो। ऐसे सवाद निम्न रचना भी बहुत दुर्लभ नहीं जिन दो या अधिक व्यक्ति किसी प्रकार की स्थिति में सामने बैठे-बैठे सहज ही बोलें जायें और फिर भी कोई नाटक न बने। नाटक में यह अनिवार्य रूप से आवश्यक है कि सवाद ऐसे चुने हुए अनुभव में संवर्धित हो जिसमें गति हो, जिसमें चित्रित व्यक्तियों की पार्श्व-स्थिति में, अन्य बाह्य परिस्थितियाँ तथा भावों और विचारों में, उतार चढ़ाव निरन्तर परिवर्तन होता जाय और साथ ही यह गति और बाह्य तथा पार्श्वस्थितियों का यह परिवर्तन ऐसा हो जिसे अनुकरण द्वारा, अभिनय द्वारा, मूर्त और व्यक्त किया जा सके। अभिनय द्वारा मूर्त होने की क्षमता और गभावना ऐसी कमीठी है जिस पर गति उतरे बिना नाटक का अस्तित्व नहीं। निम्नदर्शक कमीठी में रचनाकार और रचना दोनों के ऊपर ऐसा महत्त्वपूर्ण बन्धन लगता है, उनके लिए एक प्रकार की ऐसी कठोर सीमा निर्धारित होती है, जिसकी अन्तर्निहित सुविधाएँ और कठिनाइयों पर मावधानी से विचार करना चाहिए।

माधारणतः प्रत्येक कथात्मक रचना में भावों और परिस्थितियों का उतार



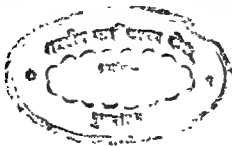
यमवीर भारती का अन्ध कुल राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय

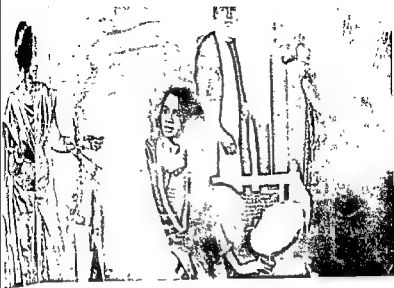


मार्हन राकन का आपात का एक दिन
राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय



आपाड का एक दिन
थिएटर यूनिट





लहरो के राजहरा
राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय

इ मस्तरागारिच कारलाड का मोहम्मद तुगलक
मिनारुविलिय



பிழை இவ்வாறு இருக்கிறது



चढ़ाव होता है और उनकी कोई न कोई स्थूल अथवा सूक्ष्म गति भी होती है। पर नाटक में यह उतार चढ़ाव ऐसा होना आवश्यक है कि विभिन्न पात्रों के संवादों, गतियों, चर्याओं तथा मुख्याभिनय द्वारा तुरन्त प्रकट और भूत हो सके। नाटके-तर कथा साहित्य में स्वयं लेखक द्वारा वर्णन की बड़ी भारी सुविधा होती है, लेखक सहज ही सूक्ष्म से सूक्ष्म भावदशा अथवा वाह्य क्रिया-कलाप का विस्तार से वर्णन कर सकता है, ऐसी बात लिख सकता है जिन्हें कोई पात्र कहता नहीं, अथवा अनुभव कर नहीं कर सकता। नाटक में यह सुविधा एवम नहीं है। उसमें केवल ऐसी बातें, भावदशाएँ तथा क्रियाएँ स्थान पा सकती हैं जिन्हें कोई न कोई पात्र कहने या करने की स्थिति में हो। इसी प्रकार अन्य कथा रूपों में एक ही क्षण में दो स्थानों पर या दो युगों में घटने वाली बात एक साथ नहीं जा सकती है, कथा के असंबद्ध पाना और घटनाओं की चर्चा लेखक द्वारा की जा सकती है जो सब नाटक में लगभग असंभव हो जाता है। इन सीमाओं के साथ किसी भी कथा के विभिन्न घटनाओं से ऐसे अज्ञात चुनाव, जो उस अनुभूति को सम्पूर्ण तीक्ष्ण और सार्यता के साथ अभिव्यक्त कर दे, स्पष्ट ही बहुत सरल कार्य नहीं है, कम से कम साधारण कथा शिल्प से बहुत भिन्न है।

नाटक का अभिनय प्रदर्शन से संबद्ध होने का एक और भी महत्वपूर्ण परिणाम है। लिखी हुई रचना को पाठक एकाधिक बार में पूरा पढ़ सकता है, अटकने पर पिछला प्रकरण सोल कर फिर से दोबारा देख सकता है, भाव अथवा विचार को आत्मसात करने के लिए ठहर सकता है। किन्तु नाटक की कथा का ऐसा होना अनिवार्य है जिसे एक साथ एक ही बार में धूल से भ्रंत सब बिना हके बिना पीछे लौटे दिखाया भी जा सके और दर्शकों की संपन्न में भी आ सके। दूसरे शब्दों में, नाटक में स्पष्टता की, अनिर्विकल प्रत्यकरण की, घुमान फिराव और दुरुहता की कोई गुंजाइश नहीं। गहन से गहन विचार और अनुभूति का भी इतना तीक्ष्ण और सुस्पष्ट और सुनिश्चित होना आवश्यक है कि उन्ने अभिनेता स्वयं आत्मसात करके व्यक्त कर सकें और उनके प्रदर्शन द्वारा दर्शक ग्रहण कर सकें। सहजता, स्पष्टता और गहनता के ऐसे समन्वय बिना थोड़ा नाटक सम्भव नहीं। इसी प्रकार नाटक की रचना में ऐसी बहुत सी घाने ध्यान में रखना आवश्यक होता है जिनका सीधा सम्बन्ध अभिनय या प्रदर्शन से है। जैसे, ऐसा कोई संवाद नाटक में नहीं लिखा जा सकता जिसको बोलने में शिक्षित अभिनेता को लम्बाई, क्लिष्टता अथवा अनामजस्य के कारण अधुविधा हो, जो मुनन में इच्छित से विपरीत प्रभाव डाले, अथवा ऐसी कोई स्थिति या घटना नहीं स्वीकृत हो सकती जिसका प्रदर्शन असोभन हा, समाज की नैतिक तथा आचरण-सबधी ओषिरय तथा स्वच्छता-स्वस्थता की मौलिक धारणाओं के इतना विपरीत हो कि दर्शकों को असह्य सगे अथवा जिसका प्रदर्शन शरीरत असंभव हो। किसी

भी केवल पाठ्य कथा में यह सब सहज ही सम्भव नहीं, वरन् प्रायः आवश्यक और अनिवार्य भी होता है।

अभिनेता और प्रदर्शन से सम्बन्धित वे परिस्थितियाँ नाटक को सीधे-सीधे दर्शक से जोड़ देती हैं। अभिनय प्रदर्शन केवल अभिनेता के स्वातन्त्र्य सुलभ नहीं होता, वह अनिवार्य रूप से एक दर्शन-वर्ग को दिखाने और उस पर कोई एक निश्चित इच्छित प्रभाव डालने के लिए ही होता है। अन्य कलाओं तथा कथा साहित्य के ही अन्य प्रकारों की भाँति नाटककार और अभिनेता अपने दर्शन-वर्ग को भूत कर उनकी उपेक्षा करके, उससे सबंध स्थापित होने की सम्भावना के प्रति तटस्थ होकर, रचना नहीं करता है, न कर सकता है। अन्य किसी भी कला माध्यम में रचनाकार और उसके उद्दिष्ट पाठक-श्रोता-दर्शक समुदाय में इतना सीधा, प्रत्यक्ष और तात्कालिक सबंध नहीं होता। वस्ति जैसा प्रारम्भ में कहा गया, दशक-वर्ग किसी भी नाटक की एक अनिवार्य परिस्थिति, उसका एक अनिवार्य घटक है।

नाटक की इस विशेषता का एक बड़ा-सा प्रभाव यह है कि नाटक के आचार के विषय में लेखक स्वतन्त्र नहीं होता। प्रत्येक नाटक अनिवार्य रूप से उतना ही बड़ा हो सकता है जितना एक बार में दर्शक ऊबे-ऊबताए बिना देख सकें। वास्तव में यह सीमा नाट्य रचना को, उसकी प्रक्रिया को और उसके बाह्य तथा आंतरिक रूप को, मूलतः प्रभावित करती है। नाटक में व्यक्त होने के लिए किसी भी अनुभूति का तीक्ष्ण सम्पादन सर्वथा आवश्यक है। नाटक में सारी बात कह सकना सम्भव नहीं। किसी भी अनुभूति के, कथा के, धटना के, भाव के, कथन के, ऐसे अंग या अंगों का चयन नाटककार के लिए सर्वथा आवश्यक है जो आत्यंतिक ही, जो न केवल स्वयं अपने महत्वपूर्ण हों वस्ति जो मनकहे अंग की भी व्यञ्जना कर सकने हों। इसीलिए सभ्यतः अपनी अनुभूति और अपनी रचना की एक तटस्थ दृष्टि और समीक्षक की दृष्टि से देख सकने की क्षमता मफन नाटककार के लिए आवश्यक होनी है। हिन्दी के अधिकांश नाटकों में कथावस्तु, भावावेग वर्णन, संवाद आदि में अध्यात्म स्फीति इसी क्षमता के अभाव के कारण है। आधुनिक युग में नाटक का समय दो-दो घंटे से अधिक होना सुविधाजनक नहीं माना जाता। पुराने जमाने में यह भीषण अधिश्रम में अधिश्रम चार-पाँच घंटे तक भी। इतने समय में भी कथामुत्र और भावावेग को समय-पूर्वक प्रस्तुत कर सकना अधिकांश नाटककारों के लिए कठिन हो जाता है। क्योंकि प्रश्न केवल समय होने न होने का ही नहीं है, नाटकपर में बैठे दर्शकों की ग्रहण और ग्रहण कर सकने की शक्ति का भी है। विस्तार को हम घटने समय गहन कर सकते हैं, या घन घट कर उममें बच सकते हैं, वर नाटक देखने समय वह हमें इतना धीमे और चंचल बना सकता है कि अंत तक देखना ही

संभव न रहे ।

इसी प्रकार नाटक का दर्शन-वर्ण, पुरतक के पाठक, निज के दर्शक और एकांत में संगीत के श्रोता से मूलतः भिन्न है, क्योंकि नाटक देखने की प्रिया एक सामूहिक प्रिया है । नाटक कोई व्यक्ति अकेले नहीं देखता, एक समुदाय में, समाज के बहुत से विभिन्न स्तरियों, शिक्षा और आर्थिक परिस्थितियों वाले लोगों के साथ देखना है । यह बात बहुत ही महत्वपूर्ण है कि नाटक देखते समय दर्शक अपने व्यक्तिगत रूप में ही नहीं, मुख्यतः अपने सामाजिक रूप में प्रभावित होता है । दर्शन-वर्ण धन-धन्य व्यक्तियों का जोड़ नहीं, वह एक प्रकार की नयी सामाजिक इकाई है जिसमें आर्य हमारा आदिम, सामूहिक, समष्टि-मूलक व्यक्तित्व उभर कर जागृत होता है । नाटक का आवेदन इसीलिए उस सामूहिक समष्टि-मानव को है, मानव-धन की मूलभूत आदिम प्रवृत्तियों को है । इसीलिए नाटक देखते समय हम दूसरों के साथ हँसते हैं, रोते हैं, उत्तेजित होते हैं, रुदन्ति अथवा प्रस्थित होते हैं । यही नहीं, देखा गया है कि नाटकघर के भीतर व्यक्ति का व्यवहार बहुत बार उसके निजी एकांत जीवन से एकदम भिन्न हो जाता है, जैसे वह कोई और ही व्यक्ति हो । ऐसे दर्शन-वर्ण तक एक निश्चित समय की सीमा में अपनी अनुभूति के संप्रेषण के लिए यह आवश्यक है कि नाटककार अपनी अनुभूति की व्यक्तित्व विशिष्टता को उस सामान्य समष्टि-मूलक वस्तु-रूप में प्रतिष्ठित करे जिसके बिना उसका संप्रेषण सचमुच संभव नहीं । नाटककार के लिए व्यक्तित्व की उपलब्धि जिस प्रकार आवश्यक है उसी प्रकार व्यक्तित्व से मुक्ति भी । इसी प्रश्न का एक पक्ष यह भी है कि इसी कारण नाटककार का लक्ष्य समुदाय के सर्वोन्नत, सर्वोत्कृष्ट व्यक्ति के बजाय उस अनूत व्यक्ति का अनुसरण है जो एक साथ ही दर्शन-वर्ण के सबसे कम और सबसे अधिक शिक्षित विकसित और परिष्कृत व्यक्तित्व का प्रतीक हो । नाटककार को अपने इस दर्शक को पहचान अपने भाष, सृज ही होना चाहिए । इसके बिना नाटक या तो इतना जटिल और गहन होगा कि अधिकतर दर्शकों के पल्ले न पड़ेगा और या फिर इतना सरल और छिछला कि संवेदनशील और परिष्कृत स्तरों वाले दर्शक असंतुष्ट होंगे और उसका कोई स्थायी मूल्य न हो सकेगा ।

यह प्रायः कहा जाता है कि सभ्यतामयिक साक्षरता के बिना नाटक की एकलता संभव नहीं । इस बात का यही अभिप्राय है कि नाटक मूलतः समकालीन दर्शकों के लिए ही रचा जाता है । एक काव्य की रचना भविष्य के लिए चार्ह ही सर्वांगी है, पर नाटक आज के दर्शकों के निमित्त ही लिखा जाना संभव है, क्योंकि आज के दर्शकों पर उसका प्रयोग, और प्रभाव-प्रतीक्षण अनिवार्य है । और जिस मात्रा में कोई नाटककार अपने युग के दर्शन-वर्ण की आत्मा को, उसके मर्म को छूने में समर्थ होता है, उसी मात्रा में उसकी कला दीर्घकालीन स्थायित्व

अजित कर पानी है। वास्तव में नाटककार के लिए केवल युगीन रह जाने की जोखिम उठाना भी अपने समकालीन दर्शक-वर्ग को ध्यान में रखकर लिखना आवश्यक होता है। यही कारण है कि सभार के नाट्य और रसमंच के इतिहास में एस बहुत से नाम मिल जायेंगे जिनके नाटकों को अपने युग में बड़ी प्रतिष्ठा और यश और सफलता, सभी कुछ प्राप्त हुआ, पर पश्चिमी युगों में जिनका कोई नाम तक नहीं लेता। ऊपरी टीमटाम और धार्मिक महत्त्व की समस्याओं में उसभे रहन बाने समाज का, गहरी संवेदनाओं और अनुभूतियों से होन समाज का, नाट्य साहित्य प्रायः अपने युग के साथ विस्मृत हो जाता है। इस प्रकार नाटक अपनी प्रकृति से ही, अपनी रचना-प्रक्रिया और निष्पत्ति दोनों में ही, अभिनय-प्रदर्शन और दर्शक-वर्ग से अविविभाज्य रूप से जुड़ा हुआ है और उसके ये प्रवृत्तिगत तत्त्व सबसे महत्त्वपूर्ण और माननीय हैं।

चिन्तु अभिव्यक्ति को एक साहित्यिक विधा के रूप में नाटक का मुख्य तत्त्व है किसी मूल भाव का विचार-मूत्र को रूपायित करने वाला कार्य-व्यापार, अर्थात् अनुभूतमूलक भाव या विचार का एक विन्दु से दूसरे विन्दु तक संचरण। कार्य-व्यापार अथवा भाव, विचार या बाह्य स्थिति की यह गतिपरकता नाटक की अपनी अनिवार्य विशिष्टता है जो अन्य सज्जनसमक विधाओं में इतनी मूलभूत नहीं है। नाटक का समस्त संयोजन और रूपरस इसी से निर्धारित और शासित होता है। कार्य-व्यापार विषय-वस्तु के स्तर पर घटनाओं के क्याबढ़ संयोजन अथवा कथानक, उससे सबढ़ पात्रों के चरित्र निरूपण और इन दोनों को नियमित करने वाले विचार-तत्त्वसे जुड़ा होता है, और रूपरस के स्तर पर संवाद और दृश्यक्रमक परिवर्तन। नाटक की रचना में साधारणतः कथानक को सबसे महत्त्वपूर्ण अंग माना जाता है। अतस्तु तो इसे ही नाटक का प्राण मानता था। भारतीय नाट्य शास्त्र में भी कथामूत्र का महत्त्व स्वीकार किया गया है। पर आधुनिक नाट्य चिन्तन में कथानक का, विशेषकर बड़े हुए, दृष्टिगत रूप में बढाए हुए कथानक का वैसा महत्त्व नहीं रहा है। वास्तव में कथानक मूलतः वह घटना विन्यास है जिसके द्वारा नाटक की भाव-वस्तु को रूप मिलता है। नाटक का कथानक केवल घटनाओं का समूह मात्र नहीं, वह घटनाओं का ऐसा प्रसंग संयोजन है जो किसी मध्य का उद्घाटन करे, जिसके माध्यम में कथा में सम्बद्ध पात्रों की अनुभूति के स्तर इस प्रकार रुकने जायें कि वे स्वयं तथा दर्शक अपने सच्च स्वरूप की उपलब्धि करे। दूसरे शब्दों में, नाटकीय कथानक की घटनाएँ मनमाने ढंग में एकत्र नहीं हुईं होती, बल्कि उनका एक निश्चित क्रम और रूप होता है—निश्चित प्रारम्भ, विकास और अन्त होता है। यह क्रम अनिवार्य रूप से कायम नहीं होता। नाटक के कथानक की घटनाएँ प्रायः ऐसे स्तर पर आगम होती हैं जहाँ विगोचरिणी प्रकार का स्थिति-परिवर्तन आगम

हो, और फिर नाटककार के उद्देश्य के अनुरूप आगामी अथवा अतीत की घटनाओं के द्वारा कथावस्तु एक ऐसे चरम बिंदु तक विकसित होती है जहाँ पहुँच कर पात्रों और दशका दोनों को ही एक नयी भावोपलब्धि होती है। नाटकीय घटना विन्यास और कथानक की यह विशेषता उसे कथा साहित्य के अन्य रूपों में युनिपादी रूप में अलग करती है और प्रायः इस विशिष्टता को भली भाँति न समझने के कारण ही बहुत से नाटककार अपने कथानक को ठीक ठीक नहीं प्रस्तुत कर पाते।

किन्तु यह घटना विन्यास अथवा कथानक मूलतः मानव व्यक्तित्व से ही तो सम्बन्धित होता है और इस प्रकार अतल नाटक के चरित्रों का व्यक्तित्व स्पष्ट करने और उन्हें एक परिणति की ओर ले जाने के लिए होता है। इस रूप में कथानक का चरित्रों के व्यक्तित्व के विकास से अन्योन्याश्रय संबंध है। सफल और श्रेष्ठ नाटक में केवल वे ही घटनाएँ प्रासंगिक हैं जो पात्रों के चरित्र या व्यक्तित्व को उद्घाटित करें और उनकी आत्मोपनिधि में सहायक हों। इसी प्रकार नाटक के चरित्रों का उद्घाटन इन घटनाओं के कथानक के माध्यम से ही होता है। नाटकीय चरित्रनिर्माण जो कुछ पात्रों पर बीजता है, मानी जो कुछ वे करते हैं जो कुछ उन्हें अनुभव होता है और उन्हीं के फलस्वरूप वे जैसा व्यवहार और आचरण करते हैं, केवल उसी से व्यक्त और नियमित होता है। नाटकीय कार्य-व्यापार से ही कथानक निर्धारित होता है और कथानक ही नाटकीय कार्य-व्यापार की सहायता प्रस्तुत करता है। नाटक का पात्र नाटक में अपने पात्रों के बन पर ही जीवित रहता है और अतत अपने पात्रों के द्वारा ही वह नाटक को आगे बढ़ता है। साथ ही उसने लिए यह आवश्यक होता है कि अपने प्रत्येक कार्य का धीमे-धीमे, उचित विवेकशीलता वह स्वयं निर्मित करे और वर्तमान के समक्ष उसे स्थापित करे। चरित्रों के व्यक्तित्व और कथानक का यह सम्बन्ध बहुत बार आंतरिक असंगतियाँ और वस्तुगत विरोध भी उत्पन्न कर सकता है और करता है। कई बार नाटक के पात्र उससे कथानक के चौकटे में सही नहीं बैठते, कथानक एक ओर खींचता है और पात्रों के चरित्र दूसरी ओर। बहुत बार ऐसा भी होता है कि कथानक कृत्रिम लगता है और बहुत विवेकशील नहीं होता, पर उन्हीं भीतर जीनेवाले चरित्र इतने सजीव और सशक्त होते हैं कि कथानक की यह दुर्बलता बहुत नहीं लटकती। किन्तु श्रेष्ठ नाटक बहो होने हैं जहाँ चरित्र और कथानक एक दूसरे की अभिव्यक्ति और पूरक होते हैं। इसी प्रकार केवल कथानक-प्रधान नाटक, जिसकी घटनाएँ तो बनीं रोज़-रूज, पर चरित्रों में कोई मानवीय गुण न हों, सजीवता न हो, बहुत ही छिछला और सतही रह जाता है, उससे क्षणिक मनोरंजन भले ही हो जाये, पर वह श्रेष्ठ कला-कृति की काटि में नहीं आता। दूसरी ओर यदि कथानक सिधिस और यतिहीन हो तो संपूर्ण चरित्र

भी अपने आप को स्थापित नहीं कर पाते । सस्ते प्रकार के नाटक सदा घटना-प्रधान होते हैं उनमें मानव चरित्र के क्रिया-विलास की गहरी संवेदनाओं का अभाव होता है । श्रेष्ठ नाटक वे ही हैं जिनमें घटना विन्यास चरित्रों के कार्यों, उनके भावा विचारों और अनुभवों और परस्पर सम्बन्धों द्वारा नियमित और गतिमान होता है । अतः नाटकों के महत्त्वपूर्ण चरित्र ही अपनी महत्त्वपूर्ण रिया द्वारा उन्हें स्थायी और श्रेष्ठ बनाते हैं ।

किन्तु जैसे पहले कहा गया घटना विन्यास और चरित्र दोनों अतः विचार-तत्त्व से जुड़े होते हैं । वास्तव में वही कथानक और चरित्रों के परस्पर सघात से अन्त में अभिव्यक्त और स्थापित होने वाला सार है, जिसके बल पर ही नाटक को श्रेष्ठ बना और साहित्य तथा उत्कृष्टतम मानवीय सृष्टि को श्रेणी प्राप्त होती है । प्रत्येक महत्त्वपूर्ण नाटककार अपने नाटक द्वारा जीवन के किसी न किसी मूल्य को अपनी अन्तर्दृष्टि को, अपनी सामाजिक, दार्शनिक, नैतिक, मानवीय उपलब्धि को, ही तो अभिव्यक्त करता है । यह अत्यन्त ही आवश्यक है कि घटना-विन्यास, और उसके प्रेरक तथा उससे प्रेरित होने वाले पात्र, उस उपलब्धि को सचमुच व्यक्त करें । इसमें एक मौलिक कठिनाई सदा यह उपस्थित रहती है कि नाटक में स्वयं नाटककार को प्रवेष्ट सुलभ नहीं । किसी उपलब्धि को सीधे-सीधे बाहर से आरोपित टिप्पणी या वक्तव्य द्वारा, नाटक में नहीं प्रकट किया जा सकता । यह कार्य नाटककार को विभिन्न पात्रों और घटनाओं के परस्पर सघात द्वारा ही पूरा करना पड़ता है । इसमें पात्रों, घटनाओं और समस्त कार्य-व्यापार में सन्तुलन और विभिन्न अंगों पर क्या आवश्यक समुचित बल पड़ने की समस्या बहुत तीव्र है । यदि यह बल ठीक न पड़े तो लेखक का उद्देश्य, उसका विचार-तत्त्व, या तो अस्पष्ट हो जाता है या भिन्न होकर नष्ट हो जाता है । नाटक विद्या की यह परीक्षा उसकी बड़ी शक्ति भी है और सीमा भी । इसी प्रकार यदि नाटक में विचार-तत्त्व बहुत बौद्धिक रूप में प्रमुख हो जाये तो यह सतह पर तैर जाता है और फिर समस्त विषय वस्तु को अविश्वसनीय, नाटक की शक्ति को यात्रिक, और पात्रों को निर्जीव कठपुतली जैसा बना देता है । बहुत-से कोटेशन लिखे गये नाटक तथाकथित समस्या-नाटक, छादनों की स्थापना के लिए लिखे गये नाटक, प्रभावहीन प्रकार मात्र रह जाते हैं, उनका मूल कलात्मक सौष्ठव और स्वरूप नष्ट हो जाता है । इस प्रकार नाटक का विचार-तत्त्व नाटक के कथानक और चरित्रों की मूल परिवर्तना में और उनके परस्पर सन्तुलन द्वारा ही प्रकट हो सकता है और होना है ।

नाटक के रूप और रचनागत तत्वों में सवाद और दृश्यात्मक परिवर्तना दोनों ही बहुत विविष्ट और महत्त्वपूर्ण हैं । सवाद तो एक प्रकार से नाटक का स्नेहक ही है, नाटक की भाव-वस्तु, उसकी छात्मा, सवादों के रूप में ही अभि-

व्यक्त होती है। विभिन्न पात्रों के परस्पर वयोपनयन द्वारा ही चरित्र अपने-आपको प्रकाशित करते हैं, जिससे नाट्य व्यापार का आधार तैयार होता है और कथानक आगे बढ़ता तथा विस्तृत होता है। संवादहीन मूक अभिनय द्वारा किसी चरित्र का प्रकाशन अथवा कथानक की स्थापना असंभव नहीं, पर वह सामान्य नाटक का रूप नहीं और उस नाट्य प्रकार की अपनी आवश्यकताएँ और सिद्धान्त हैं। सामान्य नाटक में भी ऐसे बहुत से स्थल होते हैं जहाँ पात्र कुछ कहते नहीं, उनके मुख के भाव भविष्य की स्थिति में और बलिषा आदि से उनके व्यक्तित्व और घटना कम प्रकट होने हैं। पर मूलतः ऐसा या तो संवादों के साथ-साथ अथवा दो संवादों के बीच की गिन्या के रूप में ही होता है। नाटक का मूल माध्यम और वाहन संवाद ही है, वे नाटकीय कार्य-व्यापार का एक महत्वपूर्ण अंग हैं।

नाटक रचना में यह महत्वपूर्ण कार्य पूरा करने के लिए संवादों में दो लगभग परस्पर-विरोधी तत्वों के बीच संतुलन रखना सर्वथा अनिवार्य हो जाता है। एक ओर तो संवादों का समस्त नाटक के कथानक, घटना-विवरण, विचार-तत्त्व और चरित्रों को प्रकट करने के लिए बहुत ही सावधानी से, बड़ी सचेष्टता से सुचिंतित, लगभग एक आलोचक की-सी तीक्ष्ण दृष्टि से संतुलित होना आवश्यक है। दूसरी ओर यह भी आवश्यक है कि वे विभिन्न पात्रों के सदर्भ में स्वाभाविक हों, उनके लिए बोलने में सहज हों, और इतने स्पष्ट और तीक्ष्ण हों कि श्रोता को तुरन्त समझ में आ सकें। एक ओर वे पात्रों के चरित्र के अनुवृत्त हों, उसको प्रकट करने वाले हों, और ऐसे सर्वथा निर्विशिष्ट न हों कि कोई छाप ही मन पर न पड़े, दूसरी ओर इतने सरल और उसभ्रम से रहित हों कि समझने में तनिक भी कठिनाई न हो, बोलचाल के भी हों और गम्भीर भावों को प्रकट करने वाले भी हों। इन दो परस्पर विरोधी जैसी विशेषताओं को समन्वित करना कितना कठिन है, यह संसार के नाट्य साहित्य पर दृष्टि डालने से सहज ही स्पष्ट होता है। बहुत-से नाटक संवाद रचना की इस कठिनाई के कारण ही अयफल और प्रभावहीन होने हैं।

किन्तु नाटकीय संवादों की समस्या इतने से ही हल नहीं होती। दो-तीन या चार घंटे तक धैर्यपूर्वक कोई दर्शक नाटक को मुनता और देखता रहे, इसके लिए यह अत्यन्त ही आवश्यक है कि संवादों में बोधगम्यता के साथ प्रांतरिक संगीत, सौष्टव्य और वाक्य भी हों, उक्ति और भाव की ऐसी चमक हो जो सहज स्वाभाविक होकर भी मन को बाँधे रखे। नाटक मूलतः काव्य ही है। और संसार के समस्त श्रेष्ठ नाट्य साहित्य की भाषा में काव्य की-सी गहन व्यञ्जना और चमक अनिवार्य रूप से होती है। नाटक की भाषा एक विशेष प्रकार के काव्य की भाषा है, जिसका व्यञ्जनापूर्ण, भावपूर्ण और उद्दीप्त होना एकदम अनिवार्य है। सामु-

निक युग में तथान्वित यथार्थवाद के आत्मक प्रभाव में बहुत-से नाटककार नाटकीय सवाद के इस पक्ष की उपेक्षा करके अपनी रचनाओं को एकदम नीरस, प्रभावहीन और महत्त्वमूल्य बना लेने हैं। बहुत-से नाटककार तो छंदोबद्ध काव्य नाटक भी बड़ी पीकी ढरंग और आवेगहीन मापा में लिखते हैं। वास्तव में काव्यात्मकता भावा अनुभूतिषा और अभिव्यक्ति की सघनता, सार्थकता और महत्त्व, नाटक के आवश्यक गुण है। प्राज्ञ भी ससार नाथोपेष्टनाम नाटक साहित्य काव्यात्मक ही है। आधुनिक युग में, गुण गद्यात्मकता के बाद अब नाटक के काव्यात्मक की ससार भर में फिर से स्थापना हो रही है। इसलिए नाटकीय सवादों के ऊपर विचार में उनके काव्यात्मक, गुणों की, गीत लय और भाषा की चमक की, उपेक्षा करना घातक है।

रचना सम्बन्धी अन्य तत्त्व है दृश्यात्मक परिवर्तन। पिछले समस्त विवेचन की आधारभूत मान्यता ही यह रही है कि प्रदर्शन में चलन नाटक की स्थिति ही संभव नहीं। इसीलिए प्रत्येक नाटक का एक दृश्य-भरिवेग होता है जिसमें नाटककार अपने पात्रों को जीते और कार्य करते देखता और दिखाता है। दृश्य-तत्त्व मूलतः पात्रों की पृष्ठभूमि तथा प्रत्येक कार्य-व्यवहार का दृश्य रूप ही है। सवाद और कथानक एक प्रकार से नाटक का रीढ़ ही प्रस्तुत करते हैं, उनका रक्त और मांस उसका वास्तविक देह-रूप, उसके प्रदर्शन में ही दृश्य-तत्त्व द्वारा प्राण होता है। वह दृश्य-तत्त्व ही नाटक का अपना वैशिष्ट्य है जो उसे बर्तात्मक अभिव्यक्ति की अन्य विधाओं में चलन करता है। इसके एक प्रकार से दो पक्ष हैं एक तो वह जिसका ऊपर उल्लेख किया गया, अर्थात् पात्रों, कथानक और सवादों का दृश्य बनवर, अभिनीत प्रदर्शित रूप। इसके अतिरिक्त एक दूसरा पक्ष भी है जिसे दृश्य-बोध (सैटिंग) कहते हैं। ससार के प्राचीन नाटकों में इसका अधिक महत्त्व नहीं था और उन दिनों दृश्य-सज्जा के लिए न तो पृष्ठभूमि में, न पात्रों द्वारा ही, विषय उपकरणों का उपयोग होता था। पिछले डेढ़-दो सौ वर्षों में प्रथम दृश्य सज्जा का उपयोग और महत्त्व बहुत बढ़ गया, यद्यपि नवीनतम प्रवृत्तियों के अनुसार अधिकतर नाट्य चित्रक, नाटककार, निर्देशक और अभिनेता, इससे इतना महत्त्व देने के पक्ष में नहीं हैं कि काह्य टीमेटाज और उपकरणों और यांत्रिक चमत्कार पर अधिक ध्यान देते और मूल विषयवस्तु और नाटक गीत हो जायें। फिर भी नाटक के एक सन्तुलित और प्रभावोपायक आवश्यक परिवेग के रूप में दृश्य-सज्जा आधुनिक नाटक का महत्त्वपूर्ण और आवश्यक घटक है।

यह तो स्पष्ट है कि यहाँ नाटक के उस अन्यन्त मूलभूत स्वरूप और घटकों में गवशिन उन तत्त्वों को परिग्राहित करने का प्रयास किया गया है, जिनको प्रयोग प्रयोग नया समझन समझने जिना नाटक-मनषी कोई विवेचन या चिन्तन यथायें नहीं हो सकता। यह प्रयास निम्नलिखित हिंदी की साहित्यिक शास्त्रीय परिपाटी में

भित है और उसमें ऐसे तत्वों पर बल है जो नाटक की विधा के मूल व्यावहारिक पक्ष को प्रगट करते हैं। वास्तव में नाट्य चिंतन को आमक और सर्वथा अपर्याप्त और अवातर आस्थीयता से मुक्त नरके उसे रगमच और उसकी तात्कालिक तथा मूलभूत आवश्यकताओं के समीप लाने तथा देश के, विशेषकर हिन्दी के, रगमच के लिए प्रचिन उपयोगी बनाने की दृष्टि से ऐसा विवेचन नितान्त आवश्यक है। जब तक हिन्दी नाटक के अप्येता नाटक को एव त्रियात्मक कला के रूप में, उसे अभिनय प्रदर्शन तथा दर्शक-वर्ग से प्रत्यक्षत सबद्ध अभिव्यक्ति माध्यम के रूप में, नहीं समझेंगे, तब तक हिन्दी के साहित्यकार और रगकर्मी के बीच, नाटक-कार और रगमच के बीच, तथा साहित्य और रगमच के बीच की वर्तमान दूरी कम नहीं हो सकेगी। किसी भी सघात कलात्मक रगमच के विकास की यह सर्वथा तात्कालिक और अनिवार्य आवश्यकता है। इस प्रारम्भिक विवेचन के बाद अब सर्जनात्मक कार्य के रूप में नाटक के विभिन्न पक्षों और तत्वों का अधिक सूक्ष्मता और गहराई से विश्लेषण किया जा सक्ता है।



नाटक की रचना प्रक्रिया और अभिनेयता

नाटक साहित्य की प्राचीनतम विधाओं में से एक है, वल्व प्राचीन युगों में तो नाटक साहित्यिक अभिव्यक्ति का सर्वप्रमुख माध्यम रहा है। विश्व साहित्य में काथ्य के बाद नाटक की परंपरा ही सबसे दीर्घ और समृद्ध है। फिर भी यह बात अस्मिन् है कि संसार की किसी भी भाषा में प्राज थ्येष्ट नाटक अधिक संख्या में नहीं लिखे जा रहे हैं। सोफोक्लीज, शेक्सपियर प्रभृता इंसान के युग में नाटक जिस प्रकार महत्त्वपूर्ण अनुभूति की अभिव्यक्ति का सर्वोत्कृष्ट माध्यम था, वैसा प्राज नहीं रहा, यद्यपि योरोपीय अमरीकी नाट्य परंपरा इतनी दीर्घ और सशक्त है कि अभिव्यक्ति के प्रभावशाली माध्यम के रूप में नाटक की अधिक उपेक्षा वहाँ संभव नहीं।

किंतु इसके अतिरिक्त भी नाटक लिखे जाने के लिए एक अन्य प्रबल दबाव पश्चिमी देशों के लेखकों के ऊपर है—रगमंच। विकसित, व्यापक और दक्षिण-पश्चिमी रगमंच की अपनी निजी गति और प्रेरणा के कारण भी वहाँ भले-बुरे नाटकों की निरंतर रचना अनिवार्य रहती है। वास्तव में रचना प्रक्रिया के ऊपर शिल्पीय परिस्थिति का ऐसा दबाव शायद अन्य किसी लेखन विधा पर नहीं होता। इन्हीं से जिस प्रकार रगमंच को जीवित और सक्रिय रखने के लिए नाटक की निरंतर रचना होनी है, उसी प्रकार रगमंच सजीव होने से संभव लेखक नाटक को अपनी अनुभूति के व्यापक और विस्तृत संप्रेषण का माध्यम पाता है और सहज ही उसका उपयोग करने को उन्मुख होता है। रगमंच सक्रिय होने में लेखक का नाट्यात्मक अनुभूति से निरंतर साक्षात्कार होता रहता है जिससे नाटककार के रूप में उसके सर्वनात्मक व्यक्तित्व के निर्माण और विकास में सहायता मिलती है। इस अनुभूति परिसंस्थिति के बावजूद पश्चिमी देशों में भी प्राज व्यावसायिक या पञ्चवारी ढंग के चलनाऊ नाटक ही अधिक लिखे जाते हैं जिनके द्वारा मनोरंजन-व्यवसाय का उद्देश्य भरे ही पूरा होता हो, किसी प्रकार की पनात्मक उपस्थिति नहीं होती।

ऐसी स्थिति में हम जानें में बहुत अधिक विवाद की गथाचना नहीं होती चाहिए कि भारतीय भाषाओं में थ्येष्ट साहित्यिक नाटकों की बहुत कमी है और प्राज तो बहुत कम ही महत्त्वपूर्ण नाटक लिखे जा रहे हैं। हिन्दी की सर्वना-

त्मक साहित्यिक विधाओं में नाटक ही सबसे दुर्लभ और उपेक्षित रहा है और आज भी है। हमारे प्रतिष्ठित अथवा नवोदित प्रतिभाशाली लेखकों में से बहुत कम ही नाटक को अपनी आत्माभिव्यक्ति का माध्यम बनाते हैं या बना पाते हैं। पिछले दस-अध्दश वर्षों में चार-छह अपवादों को छोड़कर, महत्त्वपूर्ण सार्थक अनुभूति को अभिव्यक्त करने वाली रचनाओं के रूप में नाटक बहुत कम लिखे गये हैं। इस अर्थ में लिखे गये अधिकांश नाटक या तो परीक्षोपयोगी हैं या किसी न किसी रूप में किसी शौचिक नाटक मठाली की तात्कालिक आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए लिखे गये और उसी के उपयुक्त हैं, या फिर भले-बुरे संकाशात्मक उपन्यास मात्र हैं। कुछ ऐसे भी हैं जो नाटक तो हैं पर जिनमें अभिव्यक्त अनुभूति छिछली, सतही अथवा सर्वथा अप्रामाणिक, और मिथ्या भावुकता से आश्रित है। साधारणतः हिन्दी के नाट्य साहित्य का कलात्मक-साहित्यिक स्तर सभी प्रकार से, अनुभूति के गुण, उसकी सच्चाई और उसकी अभिव्यक्ति, शिल्प, आदि की दृष्टियों से, उसके काव्य या कथा साहित्य से भी कहीं घटिया है।

निस्संदेह नाटक की इस स्थिति के कई प्रकार के कारण हैं जिनमें से कुछ बाह्य परिस्थितियाँ से जुड़े हैं और कुछ नाटक की विशिष्ट रचना प्रक्रिया और उसके स्वभाव में हिन्दी लेखकों की मान्यताओं से। एक अत्यंत सुपरिचित और गान्धान्य कारण यही है कि उसार की अन्य प्रत्येक भाषा के लेखकों की भाँति हिन्दी लेखकों भी साहित्यिक अभिव्यक्ति की अन्य विधाओं की ओर अधिक स्वाभाविक रूप में आकर्षित होता है, क्योंकि वे उसकी अनुभूति को पर्याप्त प्रसरता और सहजता से अभिव्यक्त भी करती हैं और गुणानुसूच भी हैं। कविता, उपन्यास, कहानी आदि अपेक्षाकृत अधिक लोकप्रिय हैं, उनकी माँग कहीं अधिक है, उनके माध्यम से पाठक तक सीधे पहुँचना अधिक सहज और सुलभ है। इसके विपरीत नाटक साहित्य की सबसे कठिन विधा है, उसके लिए प्रकाशक सहज ही नहीं मिलता, और नाटककार एक अन्य रक्षात्मक विधा, अभिनय प्रदर्शन के माध्यम से ही अपने पाठक या दर्शक वृन्द तक पहुँच सकता है सीधे नहीं। इस कारण बहुत-से लेखक नाटक की ओर उन्मुख ही नहीं होते।

दूसरी बड़ी स्पष्ट-सी कठिनाई है रगमंच का अभाव। हिन्दी में रगमंच नहीं है, या नहीं वे बराबर हैं। इस कारण न तो नाटक की माँग ही पर्याप्त मात्रा में होती है न उसे लिखने की कोई प्रेरणा हो। लेखक के सर्जन-आत्मक व्यक्तित्व का नाट्यानुभूति से, उसके विशिष्ट रगमंचीय आयाम में, कोई साक्षात्कार ही नहीं होगा। और न उसे रगशिल्प का पर्याप्त अनुभव ही हो पाता है कि वह सफल रगमंचोपयोगी नाटक लिख सके। साधारणतः रगमंच के अभाव का एक अर्थ या परिणाम यह माना जाता है, और शायद ही भी, कि हिन्दी का नाटक-कार प्रदर्शन और अभिनय की विशेष समस्याओं और आवश्यकताओं से परिचित

नहीं, वह नहीं जानता कि कैसे भवो-दुस्वो का विभाजन होना चाहिए, कैसे पात्रों के प्रवेश और प्रस्थान का नाटकीय उपयोग करना चाहिए, कैसे संवादों को अधिक चमत्कारिक और नाटकीय बनाना चाहिए, कैसे चरित्रों को, उनकी बातचीत, उनकी गतिविधि इत्यादि को, बल्कि समस्त घटनावली को, संयोजित करना चाहिए। संक्षेप में, रंगमंच के अभाव में नाटक के बाह्य स्वरूप और उसकी रचना के दिल्हा से हिंदी लेखक अधिक परिचित नहीं। यह कथन, और नाटक रचना पर इस परिस्थिति का प्रभाव, स्पष्ट और स्वतः सिद्ध है और नाटक की रचना प्रक्रिया की विविध चिन्तन-संबंधी जटिलताओं और उलझनों का विस्तारपूर्ण ग्रामे किया जायगा।

किन्तु वास्तव में नाटकों के अभाव अथवा उनकी असाध्य दुर्बलता का यह बड़ा ही गौण और सीमित पक्ष है। पारसी रंगमंच के नाटकों में, आगा हथ और राधेश्याम कथावाचक के नाटकों में, ये सब गुण मौजूद हैं। उपेन्द्रनाथ अस्न के कई नाटकों में आज भी रंगमंचोपयुक्तता या अभिनेयता बहुत कम नहीं, पृथ्वी थिएटर के सब नाटक रंगमंच पर बड़ी सफलता से खेले जाते थे। प्राजितल प्रस्थेन एहूर में स्थानीय शौकिया नाटक मंडलियों के लिए प्रायः नाटक लिखे और स्थानीय स्तर पर सफलतापूर्वक खेले जाते हैं, और हिंदी में ऐसे भी नाटक हैं जिनमें रंगमंचोपयुक्तता की बहुत गहरी और विस्तृत जानकारी भनकती है। पर इन सभी नाटकों में प्रायः असाध्य अचेतना और अनुभूति की ऐसी दुर्बलता और क्षीणता है कि वे किसी महत्त्वपूर्ण और सार्वक स्तर तक नहीं उठ पाते। उनका प्रायः बड़ी दर्जा है जो समाचार-पत्र के समादकीय का, या 'माया' 'भनोहर कहानियाँ' जैसी पत्रिकाओं में निकलने वाली कहानियों का, तथा अन्य सैंकड़ों उपन्यासों का होता है। दूसरी ओर, रंगमंच संघनिष्ठ संपर्क के अभाव में भी 'माया का एक दिन', 'महा युग', जैसे नाटक लिखे जाते हैं जिनमें किसी न किसी मात्रा में वह तत्त्व वर्तमान है जो किसी रचना की सार्वक और श्रेष्ठ बनाना है।

रंगमंच के अभाव को लेकर एक और बात भी, प्रायः नाटककारों द्वारा, बही जाती है। वह यह कि हिन्दी के शौकिया अभिनेताओं, निर्देशकों और नाटक मंडलियों द्वारा प्रायः अच्छे से अच्छे नाटक की हत्या होती रहती है। उन्हें न तो नाटक की समझ ही होती है न उनमें पर्याप्त गंभीरता ही। वे आम प्रदर्शन के लिए नाटक करते हैं। उनमें असाध्य बोध नहीं होता, और न अच्छे नाटक को समझने और उगता समुचित अभ्यास करने से करने का धैर्य ही। ऐसी स्थिति में कोई नाटककार क्यों नाटक लिखे और अच्छे नाटक को समझने वाला ही गौण है, कम में कम उसे सेकने वाले तो नहीं ही हैं। इस कथन में भी सत्य का बड़ा योगदान ही अक्ष है और उसका नाटकों के अभाव में या उनकी रचनागत दुर्बलता में अधिक भव्य नहीं। कोई कवि या उपन्यासकार एक बात की तनिक भी

परवाह नहीं करता कि कौन-से स्तर का पाठक उन्हें पढ़ेगा या किस कोटि का समालोचक उसकी समीक्षा करेगा। कम से कम यह चिन्ता उसकी रचना प्रक्रिया को नहीं प्रभावित करती क्योंकि वही न कहीं अपने भीतर उसे यह विश्वास रहता है कि प्रत्येक थोड़ा रचना एवं हृद तक अपना उपयुक्त पाठक अतः अपने आप ही पा जाती है और दूसरी ओर वह साधारण पाठक को अल्प अपने स्तर तक उठाने में सहायक होती है। नाटक भी इसका अपवाद नहीं।

वास्तव में नाटक के अभाव की समस्या की जड़ें और भी गहरी तथा उलभी हुई हैं और उनके पूरे नाटक की रचना प्रक्रिया में ही खोजना उचित है। साहित्यिक अभिव्यक्ति की एक विधा के रूप में अनुभूति और सिल्प दोनों ही स्तरों पर सामान्य साहित्य के साथ उसकी समानताएँ और अलग विशिष्टताएँ दोनों ही महत्वपूर्ण हैं जिन पर समग्र रूप में ध्यान दिया जाना चाहिए।

इस बात पर आज बहुत जोर देने की आवश्यकता है कि नाटक मूलतः काव्य का ही एक प्रकार है जिसमें सार्वक और महत्त्वपूर्ण अनुभूति की सूक्ष्म, संवेदनशील और गहन अभिव्यक्ति की आवश्यकता है, निरी रोचक अथवा सन-सनीपूर्ण, स्थूल और तथाकथित 'नाटकीय' घटनाओं के समाधारणीय रिपोर्टों जैसी चित्रण की नहीं। नाटक को प्रायः हम जीवन के ऐसे दैनन्दिन, लगभग महत्त्वहीन, कार्य-व्यापार तथा घटनाओं से संबंधित मानते हैं जिनमें बाह्य क्रिया की बहुलता हो। नाटक को हम कविता से असांभव दूर रचना उचित समझते हैं क्योंकि शायद हमारे लिए वह निरा मनोरंजन का साधन मात्र है कोई बलात्मक अभिव्यक्ति नहीं। किन्तु वास्तव में नाट्यात्मक अनुभूति एक विशेष प्रकार की तीव्रतम काम्यात्मक अनुभूति ही है जिसमें संवेदनाओं, भावों और विचारों के अधिक प्रत्यक्ष और दृश्यरूप का संयोजन होता है। नाट्यात्मक अनुभूति के केवल उपादान ही भिन्न होते हैं, उसका मौलिक स्वरूप तो काव्यात्मक अनुभूति की भाँति ही चेतना के गहनतर स्तरों से जुड़ा होना आवश्यक है। उसमें बाह्य अर्थ नहीं, आत्मा के अर्थ की, किसी निष्ठ की, किसी स्वप्न की अथवा किसी गहर स्तर पर उसकी अस्वीकृति की, अभिव्यक्ति होनी चाहिए। नाटक में जीवन का संपनीभूत क्षण होना है और अर्थ का संपनीकरण और सार्वकीकरण हुए बिना उसे नाटक में अभिव्यक्त नहीं किया जा सकता। काव्य की भाँति ही नाटक के लिए अनुभूति की सच्चाई, उसकी प्रामाणिकता, सर्वथा अनिवार्य है, नाटक में भी वास्तविक अनुभूति चाहिए, अनुभूति के आभास से काम नहीं चल सकता। साथ ही उस अनुभूति में इतनी स्पष्टता, तीव्रता, प्रखरता और प्रवृत्ति अनिवार्य है कि नाटक के विशिष्ट रूप में भली भाँति व्यक्त हो सके। हमारे देश में प्राग्नि नाटक की बहुत-सी दुर्बलता का कारण उसका जीवन की गहन अनुभूति से विच्छिन्न हो जाना ही है। बहुत-से नाटक टीव्ही कारणों से

दुर्बल और क्षीण और महत्त्वहीन होने हैं जिनसे बहुत से गीत वाक्यहीन या बहुत-सी कहानियाँ वक्तव्यानी और निरर्थक होती हैं। नाट्य के साथ नाटक के इस संबंध की पहचान नाटक के विकास के लिए अत्यंत आवश्यक है।

यह बात ध्यान देने की है कि अपनी प्राचीन नाट्य परंपरा के बावजूद हिंदी में हम यह बात शायद एवढम भूल गये हैं। हमारी नाट्य चेतना प्रायः योरोपीय यथार्थवाद के ह्रास के काल की चेतना है। उसमें जीवन के स्वतः स्फूर्त, भावसंपुल, गहन रूप पर नहीं, उसके छुद्र, कृत्रिम और बाह्य रूप पर—प्रायः उसके विवृति प्राप्त, घृणित रूप पर—अधिक बल है। अवशर प्रसाद के बाद का हिंदी नाटक एक ओर तो वाक्य से, वाक्यात्मकता से, जीवन की गहन और सघन अनुभूति से, विच्छिन्न होकर सुष्कता, निरर्थकता और क्षुद्रता की बजर भूमि में जा पड़ा। दूसरी ओर, वह छायावादी युग की असंख्य भावुकता, हवाई कल्पना और सपनामोह में उलझ गया। हिंदी के अधिकांश नाटक काल्पनिक चरित्रों, घटनाओं, स्थितियों और उनके अस्थायिक भावुकतापूर्ण इच्छित विश्लेषणों से ढके हुए हैं। उनका यथार्थवाद भी अयथार्थ और काल्पनिक है, उनमें यथार्थ की बौद्धिक जागरूकता और कलात्मक निर्भरता से, स्पष्टता से, देखने और रूपायित कर सकने की क्षमता भी नहीं है कि वे एक प्रायः भीतर पर ही रहें, किसी सत्य या उद्घाटन कर सकें।

एक प्रकार से हिंदी के समस्त सर्जनात्मक साहित्य को इसी मिथ्या भावुकता और कल्पना विलासिता ने जकड़ रखा है। उसमें साधारणतः वास्तविक अनुभूति की तीव्रता और व्यापकता का, तथा उसे देखने में कलाकार की तटस्थता का, आश्चर्यकारी अभाव है। इसका नवीनतम प्रमाण हमारा सफटनामीन बुद्ध-संबंधी साहित्य है जो सप्ताहवार, मिथ्या भावातिरेक, स्फीति और निघोर-मुलभ आत्मवचना की दृष्टि से बेगोड़ है। कई बार लगता है कि हमारी कविता अनुभूति से नहीं दूसरी कविताओं से प्रेरित है, दुहेजू तिहेजू है। इसीलिए उसमें प्रायः कुछ न कुछ कमत्वार तो होता है, पर किसी अन्विति की, किसी भावानुभूति या सौंदर्यानुभूति की छाप नहीं होती। इसी के समानान्तर हमारे अधिकांश कथा साहित्य में भी एक प्रकार का भावामास है, जिये जाने वाले जीवन को देख सकने, सहन कर सकने की क्षमता का अभाव है। इससे हमारी चेतना या तो छुद्र विस्तार की बातों में उलझी रह जाती है, या यथार्थ के बड़े सृष्टावने और मनभावने, या तीसरे ओर पिनों, पर हर हालत में इच्छित और इनीतिए अधिकांश मिथ्या चित्र बनने लगती है, जो किसी गहरी पीड़ा या वरणा की वशाप दयनीयता या आनंदानि से अधिक बृछनही व्यक्त कर पाते। पर फिर भी इन साहित्य विद्या में चेतना का यह सही रूप इतना नहीं अवगत कि हमारी व्यपंता का ही अनुभव हो, चाहे वह उन कृतियों को उपलब्ध के किसी ऊँचे

शिखर तक न उठने देता हो। काव्य के शाब्दिकसंगीत और लय से, चमत्कारिक कल्पना जाल, ग्रस्पष्ट रहस्याभास और एक प्रकार की व्यञ्जकता से, पाठक सीधे ही प्रभावित हो पाता है। कथा साहित्य में भी वातावरण के निर्माण, सूक्ष्म और व्यञ्जक वर्णन और विस्तरेण आदि के द्वारा अनुभूति या भाव के हलकेपन की क्षतिपूर्ति थोड़ी-बहुत हो ही जाती है, या कमसे कम उनका अभाव इतनी तीव्रता से नहीं महसूस होता।

पर नाटक में अनुभूति, भाव या विचार का हलकापन, चरित्रों या घटनाओं का भावबुक्तापूर्ण इच्छित विन्यास, या सवादो मसबदातिरेक या शब्दमोह, रगमच पर पहुँचने ही तुरन्त प्रकट हो जाता है और इसलिए उचित ही हर गमीर रगधर्मों जैसे नाटकों को छूते पथराना है। नाटक में हर भाव, विचार, पात्र, स्थिति और वातावरण ऐसा होना आवश्यक है कि वह मूर्त और स्थापित हो सके, तभी वह रगमच पर चमक सके और दर्शक-वर्ग तक पहुँच सकता है। नाटक एक अन्य जला विषा, अभिनय-अदर्शन के माध्यम से, जीवित अभिनेताओं के माध्यम से, अपनी चरम परिणति पाता है। इस कारण नाटक की समस्या दुर्बलताएँ रगमच पर मूर्त और स्थापित होने की प्रक्रिया में, यत्कि उसकी तैयारी में ही उजागर होने लगती हैं। इसीलिए नाटक रचना में अनुभूति की वास्तविकता के साथ साथ उसकी तीव्रता और प्रसरता की भी अनिवार्य आवश्यकता है, तभी वह नाटक की सीमित प्रवृत्ति और जटिल सिल्प-पद्धति में एकाग्रता और स्पष्टता के साथ अभिव्यक्त हो सकती है।

हिंदी के नये-पुराने नाटकों में से भावबुक्ता के, छिछली भावधारा के बेधुमार उशाहरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं। लक्ष्मी नारायण मिश्र प्रसाद पर रोमैंटिक होने का आरोप लगाते हुए बड़े जोर-शोर से बुद्धिवादी होने का दावा करने हैं, फिर भी उनके नाटकों में शायद ही कोई ऐसी घटना, स्थिति या पात्र हो जो मूलतः आतारिक मानसिक गतिपुक्त हो या किने इच्छित काल्पनिक भावबुक्तापूर्ण कारणों से उसका परिचासन न होता हो। इसी से वे पढ़ने ही में अविश्वसनीय लगने हैं, उनको रगमच पर तो एक क्षण के लिए नहीं टिकाये रखा जा सकता है। नये नाटककारों में भी अरुण के 'भ्रमण भ्रमण रास्ते' में मुख्य पात्री रानी अपनेपन के स्वार्थी और घनलोभी होने के कारण उससे अप्रमत्त है, इसलिए वह पिता के घर नौट आती है और वापिस जाना नहीं चाहती। पर वह स्वयं भी किसी अधिक गहरी संवेदना से, किसी सशक्त बौद्धिक या भावनात्मक आदर्श या लक्ष्य से प्रेरित नहीं है, उसका निश्चय किसी बहरी मानसिक उथल-भुथल का परिणाम नहीं। इसीलिए अंत में वह अपने आर्दीपूरन के अरसे पिता के घर से चल पड़ती है, स्वार्थी प्रति से खींचकर निवृत्ति भातूनी भाई का आसरा लेकर। स्वयं पूरक का चरित्र भी व्ययंता और थोड़े शब्दजाल का उदाहरण है। चद्रगुप्त

विद्यालङ्कार के नाटक 'न्याय की रात' में अनाथ शरणार्थी लड़की अपनी मेहनत से सपथ करके एम० ए० पास करती है, पर वह इतनी भोली और विश्वास-शील है कि महीना तक सदानन्द-जैसे अष्ट, सपट और तिकड़वी अफसर की निजी सहायक रह कर भी, उस पर पिता की गानि श्रद्धा और विश्वास करती है, और कुछ भी सदेह उसे नहीं होता। स्वयं सदानन्द भट्ट-शब्द के बहाने जिस प्रकार का भावुकतापूर्ण व्यवहार करता है वह मिथ्या ही लगता है। नरेश मेहता के 'लड्डि याचाएँ' में प्रायः सभी पात्रों और स्थितियों में सतहीपन और भावार्थीति मौजूद है। लक्ष्मीनारायण साहू के 'रातिरानी' में कुतल और जयदेव के परस्पर सवध और विभिन्न बाह्य परिस्थितियों के प्रति उनकी प्रतिक्रिया, नाटक की चरम परिणति आदि, सभी कुछ अत्यंत भावुकतापूर्ण और काल्पनिक लगता है, किन्ती गहरी और प्रखर तथा स्पष्ट अनुभूति से अनुप्राणित नहीं। कमलेश्वर के 'मपूरी आवाज' के दूसरे-तीसरे अंकों की पटनाएँ बनावटी, घासोपिन् और वेहद सनही हैं और पहले अंक में जो सजावनाएँ प्रगट होती हैं वे एकदम अविश्वसनीय स्थितियाँ और भावदशायाँ में खो जाती हैं।

संभवतः कहानी के रूप में उपरोक्त सभी श्रुतियाँ किसी न किसी सीमा तक स्वीकृत हो सकती, यद्यपि यह निश्चित है कि उनके आधार पर कोई तीव्र और सार्थक भावानुभूति की कहानी नहीं हो सकती। पर नाटक में प्रखरता की कमी तुरत ऐसा डीलापन पैदा करती है कि वह एकदम बिखर जाता है। इसीलिए नाटक में निचे बाहरी या ऊपरी या वाली अनुभव या अवलोकन मात्र से काम नहीं चलता। थोष्ट नाट्य रचना के लिए जीवन के अनुभूति-स्रोतों तक जाना आवश्यक है। नाटककार में अपने भीतर और बाहर दोनों ही ओर तीव्रता और व्यक्तिमत्ता से देख सक्ने की सामर्थ्य चाहिए, उसके लिए भावना और चिन्तन में दोना जड़ता से, रुढ़ता से, बचने की बड़ी भारी अनिवार्यता है।

नाटक की इस आवश्यकता का एक और भी कारण है। नाटक काव्य तो है, पर वह दृश्य काव्य है। नाट्यात्मक अनुभूति एक विशेष प्रकार की, काव्यात्मक अनुभूति है। नाट्यात्मक अनुभूति में जीवन की प्रवृत्तमानता की, गति की चेतना की, प्रधानता होती है, यह 'है' से अधिक 'होने' से संबद्ध है। नाटक-कार को इसी से सदा गतिमान मानवीय दृश्य की पकड़ होनी चाहिए, वह दृश्य चाट फिर व्यक्तिगत हो चाहे सामूहिक। भाव, विचार या स्थिति का कोई एक स्थिर बिंदु रखा के लिए पर्याप्त हो सके, नाटक में वही से उस बिंदु तक, या उस बिंदु से वही या किसी और बिंदु तक, गति आवश्यक है। यही नाट्य व्यापार है। इनका बाह्य पटनात्मक होना अनिवार्य या आवश्यक नहीं, धार्मिक जीवन या भावदशायाँ की गति और परिणति ही मुख्य है। दिन युगों का परिस्थितियाँ में तीव्र भावरोधन और सामाजिक तथा व्यक्तिगत उषन-पुषन सहज और

स्वाभाविक होती है, वे इसी कारण नाटक के लिए अधिक उपयुक्त होते हैं, क्योंकि उन युगस्थितियों में आंतरिक जीवन की गति अपने आप ही सहज दोखती है और वह इतने सरल रूप में बाह्य घटनाओं के सघात से जुड़ी हुई भी होती है।

इससे भी यह निष्कर्ष नहीं निकालना चाहिए कि तीव्र उथल-पुथल के बिना नाटक नाटक नहीं होता, तीव्र उथल-पुथल की अवस्था में प्रायः भावों और विचारों तथा परिस्थितियों की गति सहज ही दृष्टिगोचर होती है जो नाटक के लिए आवश्यक है। बहुत बार नाट्यात्मक अनुभूति की इस विशिष्टता पर या तो हमारा ध्यान नहीं जाता या हम उसकी भ्रामक परिवर्तना से आक्रांत रहते हैं। कलस्वरूप या तो नाटकों में अनगिनत घटनाओं और अतिनाटकीय स्थितियों की भरमार रहती है और व्यक्ति के आंतरिक जीवन के विशोभ और हलचल का कुछ पता नहीं चलता, या फिर उनमें निरी बौद्धिक ऊँहापोह, वाद-विवाद या विश्लेषण की प्रधानता रहती है, भावों, विचारों और संवेदनाओं के आधार व्यक्तियों के सही और जीवत रूप का कुठपता नहीं चसता, उनके परस्पर सम्बन्धों में कोई अनिवार्यता नहीं उभरती और इस कारण समस्त विश्लेषण और चर्चा निष्प्राण और गतिहीन जान पड़ती है। नाटक में एक साथ ही जीवन के वैयक्तिक और सामाजिक दोनों पक्षों की भाव-प्रतिक्रियाओं की अभिव्यक्ति होती है, क्योंकि वह अनूठा विश्लेषण नहीं, जीवत और मूर्तिमान व्यक्तियों की वास्तविक प्रतिक्रियाओं के माध्यम से ही संप्रेषित होता है।

नाटक के इस सामाजिक अथवा सामूहिक पक्ष पर कुछ और अधिक विस्तार से विचार उपयोगी होगा, क्योंकि एक स्तर पर आकर उसका नाटक की रचना प्रक्रिया से गहरा संबंध है।

एक प्रकार से नाट्यानुभूति के स्वरूप में ही एक प्रकार का सामूहिक तत्त्व निहित है। नाटक का कथ्य चाहे कितना ही व्यक्तिगत हो, उसे एक से अधिक व्यक्तियों, पात्रों, चरित्रों अथवा एक ही चरित्र के एकाधिक व्यक्तियों और उन के सघात के ही रूप में ग्रहण कर सकना आवश्यक होता है। प्राचीन यूनानी नाटक में प्रारम्भ में कोरस और एक ही अभिनेता होता था, फिर हेस्कुलस ने दूसरा और सोफोक्लीज ने तीसरा अभिनेता जोड़ा और इस प्रकार नाटक एक ही चरित्र के आत्मनिवेदन से आगे बढ़कर विभिन्न व्यक्तियों के, और उनके माध्यम से जीवन की विभिन्न शक्तियों के, सघात और संघर्ष की अभिव्यक्ति बना। नाट्यानुभूति मूलतः एक भाव रूप नहीं ही सकती, वह अनिवार्यतः एकाधिक भावों के, विचारों के, स्थितियों और व्यक्तियों के परस्पर सघात के ही रूप में ही सकती है। इसी कारण जब-जब भी मनुष्य अपने भीतर और बाहर इस सघात को, ऐसे कार्य-व्यापार को देखने की स्थिति में होता है, सभी नाटक सहज ही उसकी रचनात्मक अभिव्यक्ति का माध्यम बन जाता है।

नाटक 'आत्म' से बाहर के जगत से सघात द्वारा भक्तमोद्घाटन और आत्मप्रतीति का साधन है। नाटककार को किसी न किसी स्तर पर जीवन-व्यापार से सलग्न, संयुक्त या उसमें डूबा हुआ होना चाहिए। सामाजिक संघर्षों का रूप, उनका दबाव और उनका तनाव उसके लिए वास्तविक होना चाहिए, अन्यथा वह अपनी अनुभूति को नाटक का रूप न दे सकेगा, बल्कि उसकी अनुभूति अभी नाट्यात्मक रूप ही न ले सकेगी।

यही कारण है कि नाटक में प्रायः किसी युग के जीवन में अभिव्यक्त सामाजिक संघर्षों और उनसे प्रकट होने वाले मूल्यों और मान्यताओं का दर्शन होता है। विगुद से विगुद और व्यक्तिगत रूप में भी नाटक पारस्परिक संघर्षों और उनके मूल्यों पर किसी न किसी प्रकार की टिप्पणी हुए बिना नहीं रह सकता। इसका यह अभिप्राय नहीं कि नाटक का सदा सोद्देश्य और विचारधारा-परक होना अनिवार्य है। पर नाटक किसी न किसी स्तर पर लेखक के जीवन के साथ उसभाव को अवश्य ही प्रकट करता है। इसीलिए जो नाटककार सामाजिक या सामूहिक संघर्षों का तीव्रता, सघनता और गहराई के साथ साक्षात्कार करता होगा, वही अपने नाटका में और उसी स्तर तक, गहराई और तीव्रता ला सकेगा। निरर्थक भावोच्छवास से नाटक नहीं बन सकता, भाव विशेष के सामूहिक रूप की प्रतीति उसके नाटक में अभिव्यक्त होने के लिए आवश्यक है।

नाट्यानुभूति के इस सामूहिक तत्त्व के कारण ही संसार के नाट्यसाहित्य का बड़ा भारी भाग धार्मिक, राजनैतिक, सामाजिक समस्याओं को लेकर लिखा गया है और नाटक बहुत सहज ही किसी सामूहिक आन्दोलन का अंग और साधन बन जाता है। देश की सभी प्रायुक्तिक भाषाओं के नाटक का राष्ट्रीय स्वाधीनता आन्दोलन में योग इस बात का प्रत्यक्ष प्रमाण है। बहुत-कुछ नाटक के इस 'अव्यक्तिगत' अथवा 'सामूहिक' रूप के कारण भी प्रायः वह बाह्य और ऊपरी बातों और विस्तार में उलझ जाता है और किसी आंतरिक अनुभूति या भावोपलब्धि से उसका संबंध बड़ा क्षीण रहता है। पर स्पष्ट ही नाट्यानुभूति या नाटक रूप की यह 'अव्यक्तिकता' या 'सामूहिकता' विशेष प्रकार की अव्यक्तिकता और सामूहिकता है—रचनाकार के व्यक्तित्व और उसकी अनुभूति का तोष नहीं, अपने जीवन और परिवेश के साथ उसका एक विशेष प्रकार का सम्बन्ध और उसका प्रसार या विस्तार। नाट्यानुभूति की इस विशिष्टता का नाटक रचना के गिला के साथ भी बड़ा गहरा संबंध है, पर उसकी चर्चा करने के पहले नाटक की सामूहिकता के कुछेक अन्य पक्षों पर विचार कर लेना चाहिए।

अनुभूति के स्तर पर सामूहिक जीवन से संबद्ध होने के साथ-साथ, अपनी अभिव्यक्ति की चरम परिणति के स्तर पर भी, नाटक सामूहिक क्रिया है। नाटक का प्रदर्शन अभिनेता-जम्हूट के द्वारा तथा अन्य रंगकर्मीयों के सहाय्य रचना-यंत्र

सहयोग से ही होता है। अभिनय प्रदर्शन के बिना नाटक की सार्यकता अथवा सपूर्णता नहीं, बल्कि जो अभिनेय नहीं, अभिनयोपयुक्त नहीं उसे नाटक ही नहीं कहा जा सकता। स्पष्ट ही नाटक की अभिनयमूलकता उसे अनिवार्यतः एक सामूहिक स्वरूप प्रदान करती है। वही अनुभूति यथार्थ नाट्यात्मक अनुभूति है जो दृश्य हो सके, जो अभिनेताओं द्वारा रूपायित और मूर्त करके व्यक्त की जा सके। अभिनयोपयुक्तता की यह अनिवार्य आवश्यकता है कि अभिनेता नाटक के विभिन्न पात्रों को आत्मसम्बत और परिस्पष्ट पायें, जिनके साथ वे अपने भावतन्त्र को एकाकार कर सकें, उनमें न तो स्फीति हो और न ऐसी अस्पष्टता कि उन्हें विश्वसनीय रूप न दिया जा सके, वे ऐसे बनावटी न हों कि अभिनेता उनके रूप में स्वयं को झूठा अनुभव करने लगे, समस्त नाट्य व्यापार में उनकी इतनी सार्यकता हो कि वे रंगमंच पर फालतू न अनुभव करें, आदि आदि। नाट्य का कथ्य इतना प्रखर और सुस्पष्ट होता है कि निर्देशक और अभिनेता, चाहे प्रशिक्षण और परिश्रम के बाद ही सही, उसे इस भाँति ग्रहण कर सकें कि वह अभिनय प्रदर्शन में स्थापित हो सके। अपनी पूर्णता के लिए एक अन्य अभिव्यक्ति माध्यम से यह अविभाज्यसम्बन्ध नाटक को एक विशेष प्रकार की व्यक्तिनिरूपेसता और वस्तुनिष्ठता और सामूहिकता प्रदान करता है। नाट्यात्मक अनुभूति इतनी सुनिश्चित और व्यापक होती है कि नाटककार के प्रतिरिक्त अन्य प्रदर्शन अभिनय से सबद्ध सहयोगी भी उसमें सर्जनात्मक स्तर पर सहभागी हो सकें। नाटक की अनुभूति और रचना व्यक्तिगत होकर भी ऐसी होती है कि उसमें व्यापक सामूहिक तत्त्व मौजूद हो।

नाट्यात्मक अनुभूति के सामूहिक पक्ष का एक अन्य आत्यंतिक स्तर है नाटक का दर्शक-वर्ग के साथ तात्कालिक और अनिवार्य सम्बन्ध। अभिनयमूलकता के सामूहिक पक्ष से भी अधिक दर्शक-वर्ग से सम्बन्ध नाटक की रचना प्रक्रिया को कई प्रकार से प्रभावित करता है। कविता और कथा साहित्य के पाठक से भिन्न, नाटक का दर्शक अकेला नहीं, समूह में कृति के आस्वादन के लिए उपस्थित होता है, और यह अनिवार्य है कि दो-तीन-चार घंटे की सीमित अवधि में, बिना किसी बड़े अंतराल के, बिना किसी स्थल पर दोबारा लौट सकने की संभावना के, एक द्वार में ही, नाटक की अनुभूति एक समूह को संप्रेषित हो जाए। नाटक व्यक्तिगत अनुभूति की अभिव्यक्ति होकर भी विभिन्न समुदायों और वर्गों के, विभिन्न आयु तथा शिक्षा-दीक्षा वाले, विभिन्न संस्कार, रचियों और मान्यताओं वाले, स्त्री-पुरुषों को एक साथ उपलब्ध होता है। नाटक का दर्शक-वर्ग के साथ इतना सीधा और तात्कालिक सम्बन्ध है कि दर्शन-वर्ग नाटक के मूल्यांकन का तो सर्वथा अनिवार्य तत्त्व है ही, उसकी रचना में भी एक स्तर पर अत्यन्त महत्वपूर्ण बन जाता है। यदि दर्शक-वर्ग की चेतना और नाटककार की अनुभूति और उसकी

अभिव्यक्ति के बीच इतना व्यवधान हो कि संप्रेषण ही न हो सके, तो वास्तविक नाटक की सृष्टि संभव नहीं। दूसरी ओर केवल अथवा मुख्यतः दर्शक-वर्ग के इशारा पर चल कर नाटक जीवन की किसी अनन्य अद्वितीय सार्थक अनुभूति का वाहक नहीं बन सकता। फलतः अनुभूति और अभिव्यक्ति में इतनी निर्ममता और प्रखरता अनिवार्य हो जाती है कि नाटक दर्शकों को मनोरंजन की भांति तल्लीन रखकर भी निरा तमाशा न हो, और सस्ती भावुकता के स्तर पर उतरने बिना ही दर्शकों को एक गहरी अनुभूति में सामीप्य लेना सके। नाटक में जीवन का दर्शन ऐसा होता है कि दर्शक-वर्ग भी उसे नाटकवार की भांति ही देख पाता है। दर्शक-वर्ग के स्तर पर उतरकर नहीं, बल्कि उसे नाटक के स्तर तक उठाकर ही नाटकवार यह काम पूरा कर सकता है। किंतु इसके लिए भी उम दर्शक-वर्ग के स्तर की पहचान होनी आवश्यक है, सगृह के घटमन में एक एक ऐसी सहज पैठ आवश्यक है कि वह अपनी अनुभूति को उससे किसी न किसी सामान्य मूल स जोड़ सके।

नाटक की रचना का यह तत्त्व सबसे खतरनाक और गह्वाने वाला है। नाटक समस्त सजंजात्मक अभिव्यक्तियों में सबसे अधिक प्रत्यक्ष रूप से मनोरंजन है अथवा माना जाता है। विमुक्त व्यवसाय के स्तर पर नाटक प्रायः निरा मनोरंजन ही रह भी जाता है। फलस्वरूप नाटकवार भी अपनी अनुभूति के बजाय निरे मनोरंजन पर ही अधिकाधिक ध्यान देने लगता है और नाटक किसी सार्थक अनुभूति के माध्यम की बजाय, कलात्मक अभिव्यक्ति की बजाय, दिल बहलाव के लिए लिखा जाने लगता है। यह समझना और दबाव ही नाटकवार की प्रामाणिकता के लिए सबसे बड़ा फटा है। यह ठीक है कि दर्शक-वर्ग से सीधे संबंध के कारण नाटक में थोड़ी सी ऊँच के लिए भी गुंजाइश नहीं। पर अभिव्यक्ति की रोचकता और सरसता का, ध्यान को सन्तुष्टि कर सकने का, अर्थ दर्शक-वर्ग की निम्नतम प्रवृत्ति का जोकसाना या उनके विचारा को सहलाना नहीं। दर्शक-वर्ग भी उपेक्षा करके, उसकी ओर से देखकर होकर, मूल नाटक नहीं लिखा जा सकता। पर दर्शक-वर्ग के पीछे दौड़कर भी किसी कलात्मक नाटक की सृष्टि संभव नहीं। नाटकवार के व्यक्तित्व के प्रतिपाद, और नाटक रचना के शिल्प के स्तर पर दर्शक-वर्ग की गहरी जानकारी, की अपेक्षा रखने हुए भी, नाट्यात्मक अनुभूति और उसकी अभिव्यक्ति के स्तर पर नाटकवार का सबसे गहरे अपने प्रति ईमानदार और प्रायश्चित्त होना उसके कलाकृष्टि होने की पहली शर्त है। नाटकवार की स्थिति की सुनना संभवतः ऐसे कवि से की जा सकती है जो किसी कवि-सम्मेलन में कविता पढ़ने के लिए प्रस्तुत हो पर अन्य कवि-सम्मेलनी कवियों की भाँति थोड़ा-थोड़े के रिमरस के लिए खेलेवादी या सस्ती पिन्नेवाजी का सहारा लेकर नहीं, बल्कि अपनी भावानुभूति की प्र-

सत्ता के आधार पर श्रोताओं को प्रभावित करना चाहे और करने में सफल हो।

नाटक की रचना का यह पक्ष हमें सीधे उसके रूप और शिल्प तक ले आता है। निस्संदेह नाटक एक जटिल कला रूप है। वह एक साथ ही कई कलाओं का, काव्य, साहित्य, अभिनय, चित्राकन, संगीत आदि का, संगम भी है और अपनी सप्रेषणीयता के लिए कला रुद्धियों पर आधारित भी। नाटक में हर स्तर पर परस्पर विरोधी लगने वाले तत्वों का अनिवार्य समन्वय होता है। नाटक में मुनियोजित नाट्यावेश को ऐसे प्रस्तुत किया जाता है कि वह पूर्णतः स्वतः स्फूर्त जान पड़े, उसमें प्रस्तुत जीवन प्रतिनिधिमूलक होने हुए भी विशिष्ट और व्यक्तिगत तथा अद्वितीय हो, व्यक्तिगत अनुभूति की अभिव्यक्ति होकर भी समूह द्वारा मूर्त हो सके, एवं नाटक मंडली उससे अपने आप को एकाधारपर के उसे प्रवेष्टित कर सके, गहन से गहन अनुभूति भी अधिक से अधिक प्रसरता, सरलता और संक्षेप के साथ कम से कम समय में व्यक्त हो नही मूर्तिमान हो सके, विभिन्न वसात्मक, नित्यगत तथा सगठनात्मक व्यक्तित्वों और वस्तुओं को संयोजित भी करे और उनकी अपनी-अपनी विशिष्टता और स्वतः स्फूर्तता को सुरक्षित भी रखे। ऐसा बहुविध संगम और संयोग सहज या मुलभ नही होता। श्रेष्ठ नाटक अपना इस कारण भी इतनी दुर्लभ है।

इस प्रसंग में नाटक रचना में वस्तु के उपयोग की कुछेक विशिष्ट पद्धतियों का उल्लेख किया जा सकता है। नाटक में नित्यप्रति के जीवन में से ही ऐसी सार्थक घटनाओं या भावदशाओं का चयन और उनका ऐसा विकास प्रवेष्टित है कि उनका परस्पर संबंध उजागर हो जाय और इस प्रकार दर्शक दैनंदिन जीवन में व्याप्त अव्यवस्था के विमूढ़ दर्शक की बजाय सचाज और उसकी नियति के प्रति सजग और चेतन हो सके। नाटक में यथार्थ की दर्पणवत् अनुभूति अनावश्यक ही नही पातक है। भवना नाटक में विशेष प्रकार के दर्पण ही कारण होते हैं। क्योंकि जीवन की तुलना में नाटक में व्यक्ति या घटना या स्थिति या भावदशा को उसके संपूर्णतः विकसित रूप में, अपने बहुविध परस्पर संबंधों के साथ प्रस्तुत किया जाता है। साधारणतः जीवन में वह स्थिति या घटना या भावदशा ठीक वैसी ही बची नही होती, क्योंकि जीवन में उसके और उसकी चरम परिणति, उसकी नियति के बीच का कार्य-कारण संबंध इतना स्पष्ट और उजागर नही होता। पर नाटककार को उसे उजागर और स्पष्ट करना पड़ता है। नाटक में विभिन्न घटनाएँ इस प्रकार संयोजित होती है कि वे मिलकर किसी भव्यपूर्ण अनुभूति या समन्वित दृष्टि को अभिव्यक्त करती हुई जान पड़ें। नाटक का शिल्प मूलतः अत्यंत सूक्ष्मतापूर्वक चयन, संयोजन और सार्थक रूपान्तरण का शिल्प है, अधिक से अधिक नियोजित तत्व को सहज स्वाभाविक रूप में परिस्पृष्ट दिखाने का शिल्प है। इसके लिए यह अत्यंत आव-

स्पष्ट है कि नाटककार किसी भी स्तर पर युक्तियुक्तता का साथ न छोड़े, विभिन्न घटनाओं और स्थितियों के बीच कार्य-कारण संबंध को दिखा सके, भावों के चरित्र में मानसिक हेतुओं और स्थितियों के श्रम में निरन्तरता और अनिवार्य संबंध स्थापित कर सके। इसीलिए नाटक के शिल्प में उपज और स्वाभाविकता का बड़ा मनोहास मिश्रण आवश्यक है। नाटक एक साथ ही सीधी प्रत्यक्ष बात कहता है और फिर भी उसमें जितना कुछ तल पर होता है उतना ही, वस्तु-उत्पत्ति से भी अधिक तल के नीचे भी। व्यञ्जना के बिना थोड़ा नाटक नहीं हो सकता। इसलिए सतही वर्णनात्मक पद्धति नाटक में कभी कारगर नहीं होती। नाटक में सप्रेषण का एक बड़ा आधार किसी युग के दर्शक-वर्ग द्वारा स्वीकृत रुढ़िया भी है। नाटककार यथार्थ का यथावत चित्र उपस्थित करने के प्रयत्न के बजाय इन रुढ़ियों के सहारे तथ्यों का ऐसा संयोजन कर सकता है कि उस का वक्तव्य अभिव्यक्ति पा सके।

नाटक के शिल्प का एक अन्य महत्वपूर्ण उपकरण है भाषा। नाटक में भाषा का सर्वथा अभिनव प्रयोग होता है। नाटक की भाषा में एक साथ ही वाक्य जैसी गहन लाक्षणिकता, सूक्ष्मता और चित्रवत्ता और बोलचाल की भाषा की-सी मूर्तता, प्रवाह और सरलता आवश्यक होती है। उसमें पात्रानुकूल विविधता और लचीलापन भी होता है और समर्थ भाषा की घंटीपरकता, विविधता और साहित्यिकता भी। थोड़ा नाटक की भाषा ऐसी होती है कि उसमें भाव, विचार और चित्र तीनों को कहल करने का सामर्थ्य तो हो पर फिर भी वह बोलचाल की भाषा से बहुत दूर न हो। यही कारण है कि नाटक रचना से भाषा को नया स्वरूप मिलता है, नई गति और जीवन्तता मिलती है। दूसरी ओर समर्थ और अभिव्यञ्जनापूर्ण भाषा के बिना नाटक रचना का काम बड़ा कठिन हो जाता है।

हिंदी नाटक और उसकी अभिनेयता के सदर्भ में भाषा अपने आप में एक बड़ा भारी प्रश्न है जिसका संबंध केवल नाटक की भाषा से ही नहीं, हमारी कविता की समस्त सन्नतारम्य और चितनात्मक साहित्य की भाषा से है। हमारी कविता की भाषा बोलचाल की भाषा से बहुत दूर रही है, उसमें पौष्टिकता व प्रयोग में अजिन सस्कार, व्यापकता और सप्रेषणीयता नहीं है, वह अत्यधिक सूक्ष्म और साहित्यिक है और दैनंदिन मानवीय कार्य-व्यवहार से विच्छिन्न होने के कारण उसमें लचीलापन नहीं है, वह सन्तुलित अर्थ में व्यक्तिजन्य है, बिना प्रतीका की विविधता द्वारा गहरी गहरी, व्यक्तित्वपूर्ण, नहीं है। इसीलिए वह इनकी जन्मी पिढ़ जाती है और इनका काम सप्रेषित करती है। भाषा की हिंदी कविता में इस कारण भी इनका प्रतीकापन है, एक विविध प्रकार की अर्थ तथा वैविध्य होना है। उसमें शोक शीतों के या देहों के प्रयोग भी प्रायः इनके बना-

बटी होते हैं कि निर्रे चमत्कार मात्र ही रह जाते हैं।

साध्य भाषा की यह स्थिति अपने आप में श्रेष्ठ नाटक की रचना में रुकावट बनती है। हिंदी के 'विद्या साहित्यकार' की भाषा प्रायः इतनी कृत्रिम होती है कि नाटक लिखने में प्रयत्न करते ही उसकी अपर्याप्तता प्रगट हो जाती है। इस दृष्टि से हिंदी में नाटक रचना का कविता की भाषा में नई प्राण प्रतिष्ठा से बड़ा गहरा सवय है यद्यपि यह दोनों ही प्रयत्न अपने आप में साहित्य में जीवन की वास्तविक और सार्वक अनुभूति की अभिव्यक्ति से जुड़े हुए हैं। वास्तविक अनुभूति ही विशिष्ट और अद्वितीय होती है जो रूपायित और व्यक्त होने के लिए विशिष्ट अद्वितीय और जीवत भाषा की भाषा भी करती है और उसकी सृष्टि भी। नाट्यात्मक अनुभूति के बिना सक्षम नाट्य भाषा नहीं बन सकती। इसीलिए वास्तविक बायों को, क्रियाप्रा को, जीवन और अनुभूति की प्रक्रियाप्रा को सूचित करने वाली भाषा की खोज आज के साहित्य अष्टा के लिए एक तात्कालिक कार्य है। हिंदी और उर्दू के समझे ने एक प्रकार से, और हिंदी को राष्ट्रभाषा का गौरव दिलाने के बहाने नेतागिरी के प्रयत्नों ने दूसरे प्रकार से, हिंदी की सर्वनात्मक शक्ति को, उसकी सूक्ष्मता और संवेदनशीलता को तो बहुत नष्ट किया ही है, साथ ही उसकी साहित्यिक अभिव्यक्ति को कई दुकड़ों में विभाजित कर रखा है। आज हमारे जीने की भाषा का, प्यार करने की, उत्तेजित होने की, विरक्त होने की भाषा का, हमारे चिंतन की भाषा के साथ, हमारी साहित्यिक अभिव्यक्ति की भाषा के साथ, बहुत कम संबंध है। जब तक यह विभाजन दूर नहीं होता तब तक नाटक रचना का काम बहुत आगे नहीं बढ़ सकता।

इस प्रकार हिंदी में श्रेष्ठ नाटकों की कमी रचना प्रक्रियाओं की समस्याओं से कई स्तरों पर जुड़ी हुई है। किंतु मूल बात यही है कि अन्य भारतीय भाषाओं की भांति हिंदी में भी नाटक की मुख्यतया मनोरंजन का साधन माना जाता रहा है और उसकी ओर समस्त साहित्यकारों ने या तो ध्यान ही नहीं दिया और यदि दिया भी तो उसे अपने सर्वत्र कार्य में बड़ा निचला दर्जा ही दिया। अधिकांश ने प्रायः यह नहीं समझा कि जीवन की बहुत-सी अनुभूति ऐसी होती है जो अपनी संपूर्णता अथवा संपूर्ण सीवता और धर्मनन्ता में केवल नाटक द्वारा ही व्यक्त हो सकती है। प्रायः हमारे कवियों और कथाकारों के लिए सौंदर्यमूलक अनुभूति के नाट्यात्मक रूप यथार्थ नहीं अथवा उनकी नाट्यात्मक अनुभूति बहुत शीघ्र और अपर्याप्त होती है। क्योंकि जब तक नाटककार यह अनुभव न करे कि उसकी कोई विशिष्ट अनुभूति नाटक के अतिरिक्त अन्य किसी रूप में अभिव्यक्त न हो सकेगी, तब तक नाटक लेखन अधिक से अधिक एक शिल्लीय अभ्यास मात्र ही रहेगा और इस प्रकार लिखे गए नाटकों में कथ्य और उसके कला रूप

मे वह अनिवृत्ति, वह अनिवार्यता, न था सकेगी जो महत्त्वपूर्ण कला सृष्टि की सब से प्रमुख आवश्यकता है।

दूसरी ओर, हिंदी के लेखक को जब अपने आप को मिथ्या भावुकता, और क्षीण कल्पना विलास से मुक्त करके अपने आप से थोर जीवन के निर्मम सत्य से साक्षात्कार करना होगा। एक प्रकार से सामद हिंदी का लेखक आज ऐसे मोड़ पर था ही पहुँचा है कि वह यह साक्षात्कार करने को बाध्य है। जिन अनगिनत टेढ़ी-मेढ़ी गलियों में होकर वह आज तक चलता रहा है वे सभी जैसे एक छोर पर आकर बंद होती जाती हैं। अपनी सर्जकगीतता को सर्वथा घबरद्ध होने से बचाने के लिए यह अत्यंत आवश्यक है कि वह इन गलियों का मोड़ छोड़ रास्ते पर आकर खड़ा हो। दूसरे रास्तों में वह अपने घपस्क होने के क्षण और उसके दायित्व को स्वीकार करे। सार्थक नाटक की सृष्टि तभी संभव है। उसके लिए ऐसे मानवीय कार्यव्यापार का दर्शन (विजन) चाहिए जो जीवन के केन्द्र में हो, उसके हाथियों में नहीं, जो अपने समय की चेतना को व्यक्त करता हो किसी इच्छित देशकाल के वात्पनिक चित्रों में न उलझा हो। अनुभूति के इस स्तर पर ही नाटक कलात्मक अभिव्यक्ति का सबसे समर्थ और शक्ति माध्यम सिद्ध होगा और आवश्यक सार्थकता भी प्राप्त कर सकेगा।



नाट्य प्रदर्शन के तत्त्व

जलात्मक अभिव्यक्ति के रूप में नाटक के स्वरूप को समझने के प्रयास में यह बात अभी तक बार-बार दोहरायी गयी है कि नाटक को प्रदर्शन से अलग नहीं किया जा सकता, और न केवल उसमें प्रस्तुत कथ्य और उसके रूप की प्रकृति प्रदर्शन की आवश्यकताओं, सीमाओं और अतिरिक्तसमावनाओं से निर्धारित होनी है, बल्कि प्रदर्शन के द्वारा ही नाटक अपनी सम्पूर्ण पर्यवृत्ता, संप्रेषण-क्षमता और सर्जनारमक मार्थवृत्ता प्राप्त करता है। इस प्रकार नाटक का कोई विवेचन-विश्लेषण, उसकी उपसंघियों, समावनाओं और समस्याओं का कोई भी प्रस्तुतीकरण, नाट्य प्रदर्शन के ऊपर विस्तार से विचार किये बिना पूरा नहीं हो सकता। किसी भी समय में नाट्य प्रदर्शन के साधनों का स्तर, उसकी प्रचलित पद्धतियाँ, रूढ़ियाँ, उसमें मान्यताप्राप्त हथियाँ तथा व्यवहार, और रंगमंचीय जीवन की सामान्य परिस्थितियाँ—इन सबका तत्कालीन नाट्य लेखन पर बड़ा गहरा, व्यापक और प्रायः निर्धारक प्रभाव पड़ता है। जहाँ प्रसाधारण मौलिकता संपन्न और प्रतिभावान नाटककार उपलब्ध परिस्थितियों का भरपूर उपयोग करने के साथ-साथ, उन्हें तोड़ कर, बदल कर, नाट्य लेखन और प्रदर्शन के नये रूपों और रूढ़ियों को जन्म देता है, प्रेरित करता है, अनिवार्य बना देता है, वही बहुत-से नाटककार पर्याप्त प्रतिभा होने पर भी अपने युग की रंगमंचीय परिस्थितियों से सीमित हो जाते हैं और उनका महत्त्वपूर्ण सार्यक कथ्य, युग में स्वीकृत, मान्यताप्राप्त प्रदर्शन पद्धतियों की सीमाओं के कारण, सम्पूर्ण सम्भावित कलात्मक शक्ति के साथ अभिव्यक्त नहीं हो पाता।

नाटक के विकास पर प्रदर्शन का यह प्रभाव आधुनिक भारतीय नाटक लेखन पर स्पष्ट है। हमारे देश में नाटक लेखन की दुर्बलता प्रदर्शन के साधनों और परिस्थितियों के अविकसित और अर्थात् रूप से घनिष्ठ रूप में सम्बद्ध है। हिंदी नाटक तो ठीक से विकसित ही आधुनिक रंगमंच के प्रभाव के कारण नहीं था। भारतेन्दु ने जिस रंगमंचीय चेतना का प्रारंभ किया था उसे पर-वर्ती युग में पारसी कपनियों की व्यावसायिकता ने पूरी तरह ग्रस लिया और 'जलात्मक' नाट्य लेखन की वह धारा साथे नहीं बढ़ सकी। स्वयं पारसी रंगमंच भी हिंदी क्षेत्र में बाहर से आयातित आरोपित था, और जब बाद में चलचित्र

के उदय के साथ क्रमशः उसका विघटन हुआ तो हिंदी क्षेत्र में रंगमंचीय शून्य की सृष्टि हो गयी। पारसी रंगमंच ने स्वयं किसी उल्लेखनीय और महत्त्वपूर्ण नाटक रचना की प्रेरणा तो नहीं दी, पर एकमात्र रंगमंच होने के कारण वह पचास वर्ष से भी अधिक तक हिंदी के नाटककारों की रंगचेतना को प्रभावित करता रहा। जयशंकर प्रसाद के नाटक पारसी रंगमंचीय कला के सर्वथा अंतिम दौर में लिखे गए और उन पर पारसी रंगमंच की भूलभूत रुढ़ियों, पद्धतियों और शैलियों की बड़ी स्पष्ट छाप है। इसी कारण अपनी गहरी सांस्कृतिक चेतना, कलात्मक बोध और कथ्य की युगीन सार्थकता और प्रामाणिकता के बावजूद, उनके नाटकों का रूपवध पारसी रंगमंच के ढाँचे के बाहर नहीं निकल पाता और वे अपनी पुरी कलात्मक सार्यकता नहीं प्राप्त कर पाते। यह एक रोचक बात है कि प्रसाद के नाटकों में जितनी भी नाटकीयता, रंगमंचोपयुक्तता और रूपगत सार्थकता है, वह अभिज्ञान या तो सीधे पारसी रंगमंचीय व्यवहारों के उपयोग से आयी है, या उनसे सचेष्ट रूप में बचने के प्रयत्नों द्वारा। साथ ही उनकी रचनागत सिपिलता, मराजकता, बहुदैर्घ्यता, पटनाप्रधानता आदि के स्रोत भी पारसी रंगमंच में ही हैं। यदि उनके सामने किसी और रंगमंच का रूप स्पष्ट होता तो संभवतः उनके नाटकों में भी वही अभिषि विश्वमनीयता, सगति और कलात्मक सयम की अभिव्यक्ति हो पाती। प्रसाद के बाद का हिंदी नाटक रंगमंच के अभाव में ही इतना रूपहीन और वैशिष्ट्यहीन रहा, और दूसरे महायुद्ध के काल में तथा उनके बाद, फिर से जब नाटक में नया दौर शुरू हुआ तो अधिकाधिक बंधाईवादी रंगचेतना से प्रभावित होते आने के कारण उसका पूरा स्वरूप ही बदलता गया। आज भी हिंदी नाटक निश्चित कला रूप और अभिव्यक्ति विधा की दृष्टि से यदि कोई अपना व्यक्तित्व या पहिचान नहीं प्राप्त कर सका है, तो उसका कारण हिंदी रंगमंच की विशेष स्थिति ही है।

पिछले एक-दो दशक में सारी प्रगति के बावजूद अधिज्ञान हिंदी रंगमंच में होने और निचले स्तर पर झोकिया रंगमंच रहा है जिस पर दिलबहादुर के लिए नाटक खेले जाते हैं। इसलिए ये मंडलियाँ प्रदर्शन के लिए बिनी गंभीर या उनमें हुए नाटक की उठाने की कोशिश ही नहीं करती, या कभी करती भी हैं तो नाटक के साथ न्याय नहीं हो पाता। इन मंडलियों द्वारा किसी नाटक के एक दो में अधिक प्रदर्शन नहीं किये जाते। फरस्वरूप बार-बार अभ्यास और विभिन्न प्रकार के दर्शक-वर्गों के सामने प्रस्तुत करने में प्राप्ति निपुणता, मूर्धन्यता और सहजता प्रदर्शन में नहीं पाती और इन प्रकार नाटक की पूरी मभावनाएँ प्रकट नहीं हो पाती। निम्नदेह देश के विभिन्न नगरों में कुछ ऐसी मंडलियाँ भी पिछले कुछ वर्षों में बनी हैं जो इस बात की अपवाद हैं, जो गंभीर नाटकों को लाना चाहती हैं और मंननी हैं। पर ये मंडलियाँ भी अध्यावगायिक

हैं, प्रायः उनके साधन सीमित हैं और वे भी अधिक प्रदर्शनों और व्यापक दर्शक-वर्ग तक पहुँचने के लिए साधन नहीं जुटा पाती। फलस्वरूप कुत मिलाकर गभीर नाटक लेखन बहुत नहीं होता। विद्या के रूप में नाटक वैसे भी अधिक जटिल और परिष्कृत-साध्य नया कई अभिव्यक्ति-विद्याओं की आवश्यकताओं तथा सीमाओं से परिचय की अपेक्षा रखता है, और साधारणतः गभीर लेखन उस और प्रवृत्त होने में भिन्नता है। उस पर यदि प्रदर्शन की अनिश्चितता, अपर्याप्तता तथा स्तर-सबधी प्राप्तिकाओं का सामना भी करना पड़े, तो यह स्पष्ट है सार्थक नाटक लेखन सहज ही संभव नहीं, अथवा हलके-पुनके ढंग के कामचलाऊ नाटकों के लिये जाने रहने की ही अधिक संभावना है। नाट्य प्रदर्शन की संभावनाओं और परिस्थितियों से, उसके स्तर से, नाटक लेखन मूलभूत रूप में प्रभावित होता है।

इस परिप्रेक्ष्य में जब हम अपने देश में, विशेषकर हिंदी में, प्रदर्शन-सबधी स्थिति को देखते हैं तो यह स्पष्ट हो जाता है कि पिछले बीस साल में भी प्रगति बहुत अधिक नहीं हुई है। कुछेक अपवादों को छोड़कर अधिकांशतः प्रदर्शन सीधे विवरणात्मक यथार्थवादी रूप से घागे नहीं बढ़ा है, बल्कि प्रायः सभी छोटे-बड़े शहरों में, और अधिकांश बड़े शहरों में भी, अभी तक नाटकों के प्रदर्शन का ढंग पुरानी पारंपरिक पद्धति और अधकचरे यथार्थवाद के रूप-संज्ञोहीन मिश्रण का है, जो किसी हद तक हलके-फुलके नाटकों में स्थितियों और संवादों द्वारा हास्य के, तथा 'गंभीर' नाटकों में अशु-विगलित कथना के, अतिरिक्त बहुत कम ही अभिव्यक्त और संप्रेषित कर पाता है। कुल मिलाकर हमारे नाट्य प्रदर्शन की कलात्मक शैली या शैलियाँ विकसित नहीं हो सकी हैं, और अधिकांशतः प्रदर्शन नाटक के पुनर्संजन के बजाय व्यक्तित्वहीन मंचन मात्र कर पाता है। बड़े शहरों में भी संभवतः कलकत्ता को छोड़कर, जो कुछ उल्लेखनीय कार्य प्रदर्शन के क्षेत्र में हुआ है वह प्रायः पश्चिमी प्रदर्शन शैलियों का अनुकरण भर है और अधिकांशतः अंग्रेजी नाटकों के प्रदर्शनों में ही प्रकट हुआ है। बंबई, दिल्ली तथा अन्य बड़े शहरों में प्रदर्शन-तकनीकी विविधता मुख्यतः अंग्रेजी नाटकों के प्रदर्शनों में ही दिखाई पड़ी है अथवा उन्हीं निर्देशकों द्वारा प्रस्तुत भारतीय भाषाओं के नाटकों में दिखाई पड़ी है जो पश्चिमी नाट्य प्रदर्शनों से परिचित-प्रभावित हैं और पहले अंग्रेजी में नाटक करते रहे हैं। फलतः उनके कार्य में या तो एक प्रकार की बनावट और फैशन-परस्ती है, अथवा आरोपित या अनिवार्य विदेशीयता। अधिकांशतः, विभिन्न पश्चिमी प्रदर्शन शैलियों के उपयुक्त भारतीय नाटक उन्हें नहीं मिल पाते, इसलिए प्रदर्शन सबधी प्रयोगशीलता पश्चिमी नाटकों के भारतीय भाषाओं में अनु-दित नाटकों के प्रदर्शनों में प्रकट होती है। इस प्रकार भी यह सत्य कोई स्वतंत्र भारतीय प्रदर्शन शैली, अथवा भारतीय नाटकों के प्रस्तुतीकरण के उपयुक्त कोई भी शैली, विकसित करने में सहायक नहीं हो पाती। ऐसे निर्देशक और

रगवर्मा प्रायः बड़ी श्रेष्ठता और उपकार के भाव से भारतीय नाटकों को प्रस्तुत करते हैं, और साधारण भारतीय रगवर्मा के साथ उनका कोई सादात्म्य या संबंध नहीं हो पाता ।

बलरुते में, कुछ तो बंगला में सक्रिय व्यवसायी रगमच की चुनौती के कारण, और कुछ रगमच की जड़ें सामुदायिक जीवन में बहरी होने के कारण, प्रदर्शन शैलियों में—और उसके फलस्वरूप नाटक लेखन में भी—विविधता, नवीनता और कल्पनामूलक प्रयोगशीलता है। इस संबंध में शम्भु मित्र द्वारा मुख्य-तया रवीन्द्रनाथ के साथ कुछ अन्य नाटकों के, और उत्पल दत्त द्वारा कुछ उनके अपने लिखे तथा कुछ अन्य नाटककारों के नाटकों के, प्रदर्शनों का विशेष रूप से उल्लेख आवश्यक है। इन प्रदर्शनों में नाटक के मूल वस्तुत्व को एक सर्वथा मौलिक और सज्जनात्मक अर्थ-निर्णय के रूप में आत्मसात् करके उनके अनुरूप रगरचना का अत्यंत कल्पनाशील और साहसिक प्रयास मिलता है। साथ ही उनमें भारतीय लोकनाट्यों की परंपरा के साथ पश्चिमी प्रदर्शन पद्धतियों के एक नये समन्वय द्वारा अभिव्यक्ति सार्यक नाट्य रूप की तलाश भी मिलती है जो पूरे रगकार्य को एक नया आयाम देती है। इन दोनों में भी उत्पल दत्त में पश्चिमी प्रभाव अधिक है और कथ्य और शैली दोनों के ही स्तर पर एक प्रकार की कट्टर सिद्धांतवादिता है जो उनको दिखावे और चौकानेवाली, घाटकरपूर्ण नवीनता की ओर ले जाती है। उनकी मडली व्यावसायिक होन के कारण भी, एक प्रकार का दबाव उन पर पड़ता रहता है जो उन्हें चमत्कार की ओर ले जाता है। उनसे भिन्न शम्भु मित्र की मडली 'बहुरूपी' कई दृष्टियों में अग्रगण्य और प्रसाधारण है—अव्यावसायिक रह कर भी वह पिछले पद्यरक्त वर्ष में नाट्य प्रदर्शन को सर्वथा उच्चस्तरीय कलात्मक कार्य के रूप में निभाती पा रही है। शम्भु मित्र ने प्राचीन साहित्यता और सज्जनात्मक कल्पनाशीलता के साथ भारतीय तथा पश्चिमी प्रदर्शन पद्धतियों के अन्वेषण द्वारा एक समन्वित किन्तु प्राचीन सज्जक और मौलिक शैली का विकास किया है। विशेषकर उनके द्वारा रवीन्द्रनाथ ठाकुर के नाटक 'राजा' और सोफोक्लीज के प्रसिद्ध नाटक 'राजा ईडिपस' के वगना अनुवाद के प्रदर्शन में उनकी शैली बड़ी सहमता के साथ उभर कर आयी है।

इन दोनों के अतिरिक्त भी वगना रगमच में कुछ अन्य व्यक्ति और क्षण हैं जो प्रदर्शन-संबंधी व्यवहारों के अन्वेषण और प्रयोग में पिछले दिना नामने पाये हैं। निरुद्धि इसी प्रकार इक्ष्वा-दुक्ष्वा सोम मगट्टी, मुबराकी, हिन्दी या अन्य भारतीय भाषाओं में भी अवश्य है जो नाट्य प्रदर्शन को एक स्वतंत्र सज्जनात्मक क्रिया के रूप में देखते हैं और अपनी अपनी भाषा में प्रदर्शन को एक रूप और आधार देने के लिए प्रयत्नशील हैं। पर कुन बिनागर प्रदर्शन के क्षेत्र में

भारतीय रगमच अभी बहुत प्रारम्भिक स्थिति में है ।

प्रदर्शन के विवास की इस समस्या को हम कई स्तरों पर देख सकते हैं, जैसे निर्देशक, रगशिल्प, और अभिनय । भारतीय रगमच के सदस्य में तीनों की मौजूदा स्थितियाँ एक विशेष चरण में हैं जिन पर विचार करके हम अपने रगमच के विवास की कुछ मूलभूत समस्याओं का सधान पा सकते हैं ।

निर्देशक

पहले निर्देशक की ही लें । निर्देशक या तो पश्चिमी रगमच में भी एक नया ही तत्व है जिसे प्रकट हुए सायद अभी सौ वर्ष भी नहीं बीते हैं । फिर भी प्राधुनिक पश्चिमी रगमच का संपूर्ण विकास निर्देशक के साथ जुड़ा हुआ है, विशेषकर सुशिक्षण भयवा मान मनोरंजन के प्रकार से प्राये बढ़कर कलात्मक अभिव्यक्ति के रूप में रगमच की परिणति में निर्देशक का सबसे बड़ा योग है । निर्देशक ही वह केन्द्रीय सूत्र है जो नाट्य प्रदर्शन के विभिन्न तत्वों को पिरोता है और उनकी समग्रता को एक समन्वित कलात्मक सत्य का स्वरूप का दर्जा देता है । सार्यक प्रदर्शन में नाटक जिस रूप में दर्शक के पास पहुँचता है, वह बहुत कुछ निर्देशक के कलाबोध, सौंदर्यबोध और जीवनबोध को ही सूचित करता है । निर्देशक ही वह निर्णय करता है कि नाटक के विभिन्न चरित्र-रत्नों में से कौन-सा एक या कुछ उसके प्रदर्शन के लिए, और उस प्रदर्शन के माध्यम से उसकी अपनी सर्जनात्मक अभिव्यक्ति के लिए, प्रासंगिक और सार्यक और केन्द्रीय है । इसके बाद वही अभिनेताओं तक अपने उस बोध को संप्रेषित करके उन्हें इस कलात्मक साहस-यात्रा में साथ चलने के लिए आंतरिक रूप में तैयार करता है, और फिर उनकी गतियाँ और रगचर्या के संयोजन द्वारा, उनके वास्तविक अभिनय के संयोजन द्वारा, विभिन्न अभिनेताओं के पारस्परिक संघर्ष के विशेष प्रकार के संतुलन, नियमन और प्रक्षेपण द्वारा, उनके माध्यम से नाटक का अपना अभिप्रेत अर्थ निर्णय अभिव्यजित करता है । निर्देशक ही रगशिल्प के अन्य तत्वों को भी—अभिनेताओं की मुद्रासज्जा, वेशभूषा, दृश्यबोध, प्रकाशयोजना और ध्वनि तथा संगीतयोजना को—अपनी पूर्ण-कल्पित और नाटक के स्वीकृत अर्थ-निर्णय से जुड़ी हुई समन्विति में बाँधता है और इस प्रकार का एक समग्र समन्वित प्रभाव दर्शक तक संप्रेषित करता है । इस रूप में वह बहुत-से, अपनी-अपनी विधाओं में सर्जनशील, कर्मियों के—नाटककार, अभिनेता, दृश्यावनकार, वेश-भूषाकार, प्रकाश संयोजक और संगीत तथा ध्वनि-संयोजक के—कृतित्व का केवल संगठनकर्ता ही नहीं होता, बल्कि उनकी सर्जनशीलता को संपूर्ण समता में सक्रिय करके, उनके विशेष प्रकार के सर्जनशील संयोजन द्वारा, एक सर्वथा नयी सृष्टि का रचयिता होता है । उसके अस्तित्व के बिना नाटक का प्रदर्शन

सर्जनात्मक कार्य और सर्जनात्मक अनुभूति का वाहक पूरी तरह नहीं बन सकता। निस्संदेह उसके बिना भी नाट्यकार के अपने कलात्मक चमत्कार का, उक्ति-वैचित्र्य का, भाव-सघनता का आस्वाद मिल सकता है, अभिनेता की प्रतिभा, कुशलता और सज्जन-क्षमता का आस्वाद मिल सकता है, पर एक समन्वित कृति के रूप में प्रदर्शन द्वारा नाट्यानुभूति का आस्वाद मिलना असंभव नहीं तो प्रायः कठिन अवश्य है।

स्पष्ट है इस रूप में निर्देशक भारतीय रंगमंच में प्रायः आगतुक ही है, और अभी सर्वथा प्रतिष्ठित भी नहीं है, तथा विरल भी है। बंगला के एन-दो निर्देशकों का उल्लेख ऊपर किया गया। अन्य भाषाओं प्रथवा हिन्दी के सदृश मैं देखें तो इस स्थिति की तीव्रता का कुछ अनुमान हो सकता है। पारसी रंगमंच के जमाने में तो नाटक लख (जो कवि या शायर कहलाता था) या प्रमुख अभिनेता या मडली का सचालक ही नाटक के प्रदर्शन की देखभाल करता था। निर्देशक के नाम पर अभिनेता मडली को 'तानीम' देने का काम उस करता होता था, बाकी परदे उठाने-गिराने और दृश्यों की सजावट के काम दूसरों के जिम्मे होने थे। किसी विशेष रूप में या स्तर पर किसी प्रकार के समन्वय का काम न तो बहुत होता था न आवश्यक ही माना जाता था। पारसी रंगमंच के विघटन के बाद, दूसरे महायुद्ध के दिनों में और फिर आजादी के बाद, जब फिर से हिन्दी रंगमंच में जान आयी तो थोड़े-बहुत डेर-फेर के साथ वही पुरानी प्रकार की परंपरा ही फिर से चली। अधिकांशतः अभिनेता अपना अपना काम तैयार करते जो पूर्वाम्ना में परस्पर-संबंधित हो जाता। आवश्यकता पड़ने पर कोई एक अधिक अनुभवी अभिनेता अथवा अधिकांशतः मडली का सचालक या संगठनकर्ता बाकी लोगों को सजावट बोलने का इशारा, लहजा, कुछ गतियाँ, कुछ रंगरंगी बता देता और नाटक 'खेल' दिया जाता। वास्तव में पिछले आठ-दस बरस में ही कमजोर हिन्दी रंगमंच पर निर्देशक नामने आया है, और अब भी वह बड़े-बड़े शहरों की कुछेक मडलियों को छोड़कर, प्रदर्शन के कार्य में पूरी तरह प्रभावी और सक्षम नहीं बन सका है। इसका एक महत्वपूर्ण कारण यह भी है कि निर्देशक के कार्य के पूरी तरह प्रभावी होने के लिए, जिस स्तर के ब्रह्मात्मक प्रशिक्षण, प्रतिभा और बोध की अपेक्षा है, वह प्रायः उपलब्ध ही नहीं होता। हिन्दी जगत में तो शायद यह भी अभी सर्व-स्वीकृत अथवा बहु-स्वीकृत बात नहीं है कि रंगमंचीय कार्य के प्रायः प्रत्येक पक्ष के लिए अनुभव के साथ ही उपयुक्त और व्यापक प्रशिक्षण अत्यन्त आवश्यक है।

फिर भी निर्देशक के योग ने हिन्दी रंगमंच को नया स्वर दिया है, इसका प्रमाण दिल्ली, कलकत्ता, बंबई के कुछ हिन्दी निर्देशकों के कार्य में देखा जा सकता है। इशारीम अन्काजी ने राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के छात्रों को लेकर 'प्रयायुग'

(धर्मवीर भारती) 'आषाढ़ का एक दिन' (मोहन राकेश) जैसे हिंदी नाटक तथा कई एक पश्चिमी नाटकों के अनुवाद दिल्ली के रंगमंच से प्रस्तुत किये हैं, जिससे पिछले चार-पाच वर्ष में दिल्ली में हिंदी प्रदर्शन के स्तर में सुस्पष्ट अंतर आया है। विशेषकर रंगसज्जा के सभी पक्षों में सुशुचि, कलात्मकता और समय के साथ-साथ विविधता के लिए सचेष्ट प्रयास का महत्त्व स्थापित हुआ है, जिसका प्रभाव दिल्ली के सभी नाट्य प्रदर्शनों पर पड़ा है। पिछले पाँच-छह वर्षों में राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय से उत्तीर्ण छात्रों ने भी अपने ढंग से प्रदर्शन के संयोजन में नयी सज्जता, कलात्मकता को, और नौरस धार्यवादिता के स्थान पर कल्पनाशील अभिव्यक्ति को, बढ़ावा दिया है। कुछ नाट्य विद्यालय की गतिविधियों के परिणाम और चुनौती स्वरूप, और कुछ हिंदी रंगमंच के विकास की निजी गति के कारण, कई एक अन्य निर्देशक भी सामने आये हैं जो किसी भी तरह नाटक को मंच पर उतार देने के बजाय मंचन की पूरी प्रक्रिया को कई स्तरों पर समन्वित और संयोजित करने की ओर ध्यान देने हैं। इस सारी गतिविधि के कारण प्रदर्शन के लिए, बल्कि सम्पूर्ण रंगकार्य को कलात्मक अभिव्यक्ति का रूप दे सकने के लिए, निर्देशन की अनिवार्य आवश्यकता को समझ जाने लगा है, प्रदर्शन के पूरे कार्य में उसके केन्द्रीय स्थान की, और एक नये कलात्मक आयाम के स्रष्टा के रूप में उसकी, स्वीकृति होने लगी है—केवल शब्दों में, सिद्धांत ही नहीं, वास्तविक व्यवहार और कार्य में भी। विभिन्न शिक्षा-संस्थाएँ अब अपने रंगमंचीय कार्यों के लिए निर्देशक की तलाश करती हैं और इसके लिए उसे कुछ पारित्यक्तिक भी देती हैं। इसी प्रकार नाटक भंडारियाँ भी विविधता के लिए अपने ही सदस्यों के प्रतिरिक्त बाहर से ऐसे निर्देशकों की आमंत्रित करती हैं जिनकी कुछ प्रतिष्ठा बन गयी हो। नत्ककर्त्तों में समानानुद आलाप और बवाई में सत्यदेव दुबे द्वारा निर्देशित प्रदर्शनों को भी ऐसी ही मान्यता प्राप्त हुई है और सम्पूर्ण हिंदी क्षेत्र में निर्देशक की आवश्यकता और उसके महत्त्व को स्वीकृति मिलने लगी है। निस्तदेह यह हिन्दी रंगमंच की प्रगति का भवला चरण है, जिसका अनिवार्य प्रभाव नाटक मेसन पर भी पड़ेगा, बल्कि शायद पड़ने भी लगा है।

रंगशिल्प

निर्देशक के कार्य की स्वीकृति के साथ ही जुड़ा हुआ है रंगशिल्प की ओर बदलता हुआ दृष्टिकोण। पारसी रंगमंच और उसके अन्य प्रादेशिक रूपों के कारण रंगसज्जा हमारे यहाँ अतिरिक्तप्रधान, भटकीली, चमत्कारमूलक होती रही है। उसमें साधनों की प्रचुरता तथा यांत्रिक प्रकार के हैरत में डाल देने वाले प्रभावों के प्रति आकर्षण रहा है। जहाँ ये साधन अर्याभाव के कारण मुलभ

न हान रहा उनके लिए सतक, और उनके अभिव्यक्ति से एक प्रकार की हीनता की भावना नाटक खनने वाला के मन में रहनी थी। साथ ही भड़कीली दिखावटी रससज्जा प्रायः घपन घाप में एक साथ समझी जाती थी नाटक की भाववस्तु और कलात्मक आवश्यक्ता से प्रायः उसका कोई मेल या सम्बन्ध नहीं होता था। बहुत दूर तो इन साधना के अभिव्यक्ति नाटक खेलना सम्भव समझा जाता था क्योंकि उसके बिना दर्शकों के निराशा हान की आशंका रहनी थी। हमारे महापुरुषों के दिना में शृष्टा (जिन नाट्य सध) ने नाटक की विषयवस्तु और अभिनेताओं की क्षमता पर बल देकर बिल्कुल सारे काल परदे के सामने नाटक करके यात्रिक और दिखावटी सज्जा के माह पर पहला तीव्र आघात किया। शृष्टा के नाटक उस सज्जा ही प्रगट साधनहीनता के बावजूद और उनके फल स्वरूप हर प्रकार के अलंकरण और तत्त्व भड़क के अभिव्यक्ति में भी बलि गायद उसके कारण ही घपन कथ्य की तात्कालिकता और साधकता तथा गंभीरता के कारण प्रभावी हुए। इस प्रकार भारतीय रसमंच में नाटक का विपरीत उसका विषयवस्तु का तथा अभिनेता की फिर से प्रतिष्ठा मिली।

किन्तु हमों के साथ-साथ कथ्य के अनुरूप यथावधानी दृष्टि भी प्राचीन जिसके फलस्वरूप वाच में जमना रचितहीन निर्देश यथावधानी रससज्जा पर बल दिया जान लगा। हर नाटक में वही डाइडलूम या अन्य प्रकार के कमर वही फर्नीचर वही रहे हुए फलक (फ्लैट) उनमें बड़े हुए दरवाजे विडियाई इत्यादि। फिल्मों ने इस प्रकार की सज्जा को बढ़ावा दिया। अब नाटक में लिपटवा परदे का स्थान रंग हुए फलक ने ले लिया। बनकत में विपरीत चंगला के व्यावसायिक रसमंच पर मुद्रोत्तरकाल में तरह-तरह के नये चमत्कार उत्पन्न करने के साधनों का यात्रिक उपायों का आच्छाद बढ़ा। मनोरंजन के लिए अथवा भावुकतापूर्ण छिछन देव के कथ्य को प्रस्तुत करने और चौकाकर लोगो को आकर्षित करने के लिए यह गायद पयाप्त हो। पर गहराई में जाकर विद्वानों का नाटक और प्रदान की दिशवस्तु बनाने के लिए दृश्य रचना में अथवा सूत्रम-महदन्तोन कल्पना की मज्जा में एक दृष्टि की आवश्यकता था नाटक के पात्रों का अथवा व्यक्तियों और गहरा साधकता में सुख परिवर्तन देने की आवश्यकता थी जो उनमें सम्पूर्ण व्यक्तिव और वाच के साथ उनमें भौतिक तथा मानसिक संबंधों का बचन सूचित या परिभाषित न कर बलि उनकी परिष्कृति का वाच-व्यापारमूलक नियमों को सूत्रम के साथ अभिव्यक्ति कर। यह आवश्यक हुआ कि दृश्यवच एक और वाचमूलक हो अभिनेता का मनिया और चर्चा के साथ शब्द और महाविज्ञ हो प्रतिष्ठित नहीं धनकरण न हो दूसरी धार वह नाटक के निर्माण द्वारा स्थापित घप नियम के साथ समन्वित होकर एक समग्र-मूलक भाववस्तु का निर्माण

करता हो, जिसका सम्प्रेषण ही पूरे प्रदर्शन आयोजन का उद्देश्य है। इसलिए दृश्यबोध का रूप, उसमें प्रयुक्त आकृतियाँ, रेखाएँ तथा घनताएँ, उसमें काम में आने वाली सामग्रियों के रंग और ताने-बाने (टेक्स्चर) — सभी का सुचिन्तित, सुवर्णित और समन्वित होना आवश्यक हो गया।

इसमें केवल दृश्यबोध ही नहीं, वेशभूषा, प्रकाश-योजना और ध्वनि तथा संगीत-योजना भी सम्मिलित थी। बस्त्रों का मडकीला या मूल्यवान होना नहीं, बल्कि नाटक की भावदशा के अनुरूप और साथ ही युगानुरूप होना महत्वपूर्ण हो गया। प्रकाश का उपयोग नाटक के उठने-गिरने व्यापार को रेखांकित करने, बल देने, वातावरण की सृष्टि करने और छोटे-छोटे अन्तरिम तथा अन्तिम चरम बिन्दुओं को निर्दिष्ट करने और दृष्टिकेन्द्र में स्थिर रखने के लिए महत्वपूर्ण समझा जाने लगा। इस प्रक्रिया में दृश्यबोध, वेशभूषा और प्रकाश-योजना — तीनों आकारों, रेखाओं, समूहों, रंगों, छायाओं और आलोचकों की एक समग्र समन्वित परिकल्पना में घटप्रघटित हो गए। रंगमंचीय प्रदर्शन मंच पर नाटक की पक्तियों का साभिनय पाठ मात्र नहीं, बल्कि उसके साथ ही अन्य कई दृश्यमूलक माध्यमों और मायामों का समन्वित रूप हो गया। इसी प्रकार ध्वनि और संगीत का आयोजन कुछ यथार्थवादी प्रभाव उत्पन्न करना अथवा सीतो की धुनें बनाना नहीं, बल्कि इन दोनों का ही उस समन्वित, समग्र प्रभाव को अधिक तीव्र और सघन करना हो गया। मंच पर अभिनेताओं के सवावों के साथ एक विशेष सुनियोजित सम्बन्ध में प्रयुक्त होकर, सभी सगति में कभी विषमता या विसंगति में, ध्वनि प्रभावों और पृष्ठभूमि के संगीत ने एक सर्वथा नवीन सार्यकता प्राप्त की। इस प्रकार रंगशिल्प के विभिन्न तत्त्व आधुनिक नाट्य प्रदर्शन में पूर्ववर्ती प्रदर्शनों से सर्वथा भिन्न सम्बन्ध में प्रस्तुत हुए या उनका वैसा प्रस्तुत होना आवश्यक जान पड़ने लगा। यह नाट्य प्रदर्शन के एक विशिष्ट कला विधा के रूप में विकसित होने और उसके विशिष्ट सर्जक के रूप में निर्देशक के प्रकट होने का कारण भी था और परिणाम भी।

निस्संदेह नाटक के प्रदर्शन के साथ रंगशिल्प के विभिन्न तत्त्वों का यह नवीन सम्बन्ध भारतीय रंगमंच के सदर्भ में वास्तविक से अधिक सभाध्य ही है और देश के विभिन्न क्षेत्रों के रंगमंच में इसका-दुसका निर्देशको अथवा मण्डलियों के कार्य में ही दिखाई पड़ता है। यह आधुनिक नाट्य प्रदर्शन का परिप्रेक्ष्य है, भारतीय रंगमंच को उस दिशा में व्यापक रूप में बढ़ना है तभी उसका पूरा बलात्मक रूप प्रसफुटित हो सकेगा। अभी तो बंगाल का 'रंगमंच' भी चर्ची रंगमंच और प्रकाश-योजना के विभिन्न चमत्कारी और 'सस्पेंस' उत्पन्न करने वाले प्रभावों में उलझा है, अविकसित रंगमंच वाले भागों का तो कहना ही क्या। प्रायः मंडलियों और निर्देशकों को रंगशिल्प के विभिन्न तत्त्वों के

कलात्मक उपयोग की या तो चेतना ही नहीं होती, और यदि होती भी है तो पर्याप्त प्रशिक्षित और अनुभवी शिल्पी नहीं मिलते, अथवा आवश्यक प्राविधिक साधन नहीं मुलभ हो पाते। फलस्वरूप प्रदर्शन कलात्मक अभिव्यक्ति की दृष्टि से प्रारम्भिक स्तर पर ही हो पाता है।

अभिनय

किंतु प्रदर्शन का सबसे मूलभूत और महत्वपूर्ण तत्त्व है अभिनय। निर्देशक तथा रणशिल्पी सभी का प्रयास अतः अभिनेता के सर्जन कर्म को अधिक से अधिक सक्षम, अभिव्यजनापूर्ण और प्रभावी बनाने के लिए ही होता है। अभिनेता ही नाटककार के साथ वह दूसरा सर्व प्रमुख और केन्द्रीय सर्जनशील घटक है जो प्रदर्शन को एक प्रभावशाली और सस्तिष्ट कला विधा का दर्जा देता है। प्रतिभावान, कुशल तथा कल्पनाशील अभिनेता के बिना अन्य सारे तत्त्व चाहे जितने सक्षम और सशक्त हों, वे कोई सार्थक नाट्यानुभूति की, सर्जनात्मक कलात्मक नाट्यदृष्टि की, रचना नहीं कर सकते।

भारतीय रंगमंच के सदर्भ में अभिनय की स्थिति भी अन्य तत्वों से निर्धारित रही है। निस्संदेह हमारे देश में अभिनय प्रतिभा की कमी नहीं, बल्कि प्रत्येक प्रदेश में, प्रत्येक भाषाई रंगमंच में, उसकी पर्याप्त प्रचुरता है। देश के कोने-कोने में, प्रत्येक बड़े नगर और छोटे कस्बे में, नाटक खेलने के शौकीन, उत्साही अभिनेता पर्याप्त संख्या में मौजूद हैं। व्यावसायिक रंगमंच के सर्वथा अथवा प्रायः अभाव में भी, देशभर में स्वस्रो, कालेजा, विश्वविद्यालयों में, तथा उनके बाहर भी, अव्यावसायिक शौकीन मञ्चनियाँ उत्साही अभिनेताओं के कारण ही चलती हैं। किंतु स्वाभाविक जन्मजात अभिनय वृत्ति और उत्साह—संभवतः केवल ये ही दो पूजियाँ आज भारतीय अभिनय के पास हैं। अन्यथा दीर्घकालीन जीवत परंपरा और प्रशिक्षण, समर्थ और कुशल अभिनय के ये दोनों ही स्रोत हमारे देश में इतनी अनिश्चित अवस्था में हैं कि अधिकांश मंडलियों का अभिनय प्रारम्भिक स्तर से ऊपर नहीं उठ पाता, और यदि बीच-बीच में उनकी कुछ उपलब्धि होती है तो वह केवल सहज उत्साह और हरे तनाव के कारण ही।

अभिनय की परंपरा के ही पक्ष को लें तो एक बात स्पष्ट है कि सृष्टि नाटक के उत्कर्ष के युग की अभिनय पद्धतियों से हमारा सम्पर्क लगभग टूट गया है। उन पद्धतियों का कुछ रूप हमारी नृत्य शैलियों या नाट्य प्रकारों में, जैसे कथकली, कूचिपुडि, भरतनाट्य, अथवा बूडिमहस, रास, यक्षगान में हो बाकी रह गया है। पर उससे से अधिकांश नृत्य के साथ सम्बद्ध है और मूल रूप से एक ऐसी नाट्यदृष्टि का घन है जिसे संपूर्णतः समझे और सीखे बिना, उगका

आधुनिक नाटको के अभिनय में उपयोग संभव नहीं और वह इसीलिए होता भी नहीं है। अभिनय की एक अन्य परंपरा लोक नाट्यों में उपलब्ध है, जैसे यात्रा, भवाई, नौटंकी, छयाल, भाच, तमाशा आदि में। उसीसवीं शताब्दी के मध्य में जब विदेशी प्रभाव से आधुनिक नाटक और रंगमंच का प्रारम्भ हुआ, तो इन लोक नाट्य रूपों की अभिनय पद्धतियों, रुढ़ियों और व्यवहारों का देश के विभिन्न भाषाई रंगमंचों पर पर्याप्त प्रभाव पड़ा जो बहुत दिनों तक पारसी शैली की, तथा उसी जैसी देश की अन्य भाषाओं की, गडलियों के प्रदर्शनों में प्रकट होता था।

किन्तु क्रमशः पश्चिमी नाटको के यथार्थवादी प्रभावों से, फिल्मों के प्रभाव से, तथा अपनी विशिष्ट परिस्थितियों के दबाव और विकास के परिणामस्वरूप, देश के विभिन्न भागों में अभिनय की विशिष्ट शैलियाँ बन गयीं। जहाँ यह रंगमंच व्यावसायिक स्तर पर अपेक्षाकृत स्थायी और सक्रिय रहा, वहाँ अभिनय की ये शैलियाँ-पद्धतियाँ आज भी किसी न किसी रूप में मौजूद हैं, जो किसी हद तक अभिनय की एक प्रचलित परिपाटी को सूचक हैं। किन्तु जैसे हिन्दीभाषी प्रदेशों में, पारसी रंगमंच के विघटन के बाद अभिनय की कोई शैली सामने नहीं रह गयी, और उसके बाद नाटक गडलियों में अभिनय की पद्धति या तो उस पुरानी शैली के थोड़े-बहुत परिचित लोगों के निर्देश से, या समकालीन बंगला नाटको की अभिनय शैली के आधार पर, बनती रही है। बहुत से हिन्दीभाषी नगरो में प्रायः शौकिया नाटक गडलियाँ प्रारम्भ करने और चलाने का श्रेय बंगालियाँ की ही हैं, उन्हीं के अनुकरण में और बहुत बार तो उन्हीं के निर्देशन और संचालन में, हिन्दी नाटक भी खेले जाते रहे हैं। फलस्वरूप हिन्दी अव्यावसायिक नाटक गडलियों की अभिनय शैली बंगला रंगमंच की अभिनय शैलियों के साथ-साथ चलती रही है। कालांतर में फिल्मों का प्रभाव बढ़ा नियामक हो गया और फिर पारसी शैली तथा फिल्मों के मिले-जुले रूप पृथ्वी थिएटरों का प्रभाव पड़ा, जिसने हिन्दी नाटको में अभिनय का स्वरूप निर्धारित किया।

दूसरे महामुठ के दिनों से, विशेषकर उसके बाद से, कुछ तो गहरी यथार्थवादी प्रवृत्तियों के दबाव के कारण, और कुछ अपेक्षी नाटकों के बड़े-बड़े नगरो में प्रदर्शनों के कारण, भारतीय भाषाओं के नाटकों में पुरानी शैलियों की कृत्रिमता, भक्तिरजना, बाह्यपरकता आदि की छोड़कर, सहज-स्वाभाविकता, आत्मोपेक्षा और भावना चरित्र तथा व्यवहार के गहरे सत्य को, सहज यथार्थ रूप को, अभिनय में लाने का प्रयास हुआ। देश की विभिन्न भाषाओं के रंगमंचों पर अभिनय आज स्वाभाविकता, सहजता और व्यवहार तथा भावना की सचाई को अभिव्यक्त करने की प्रवृत्ति के ही विभिन्न स्तरों पर है, चाहे वह

व्यावहारिक मंडलियों में हो चाहे सर्वथा शौन्या मंडलियों में। और इन प्रवृत्तियों के भी चलन चलन भाषाओं में चलन चलन मिश्रण और साथ ही चलन-चलन रूप, चरण, और स्तर दिखाई पड़ते हैं। बंगला, मराठी, तमिल, मलयालम गुजराती और हिन्दी नाटकों के प्रदर्शन देखने से यह बात स्पष्ट हो जाती है। वास्तव में विभिन्न भाषाओं के रंगमंच पर अभिनय शैलियों और पद्धतियों के विकास तथा मौजूदा रूपा का अध्ययन बड़ा रोचक और उपयोगी कार्य होगा।

किन्तु इतना स्पष्ट है कि हमारे रंगमंच पर अभिनय की परंपरा न तो बहुत पुष्ट हो सकी है और न बहुत विकसित हो। वह अधिकांशतः साधारण यथाप्रवादी या भावुकतापूर्ण भावगन्धर्व नाटकों को प्रस्तुत करने में ही समर्थ हो पाती है। सद्यतः, सतुलित और सूक्ष्म भावनाओं को अभिव्यक्त करने के लिए, प्रयत्न आधुनिक जीवन की जटिलता, उलझन और तीव्र विचलितियों को प्रस्तुत करने के लिए, विभिन्न प्रकार की अभिनय शैलियों और पद्धतियों पर उनका विकास होना अभी बाकी है। इस संबंध में यह बात उल्लेखनीय है कि बंगला में रामु मित्र के प्रदर्शनों से पहले रवीन्द्रनाथ ठाकुर के नाटकों का प्रदर्शन सफल और प्रभावकारी नहीं हो सका था, क्योंकि उन्हें प्रचलित अभिनय शैली में प्रस्तुत करने से वे बड़े फीके और निर्जीव लगते थे। रामु मित्र ने उन नाटकों के लिए, विशेषकर 'रक्त करवी', 'राजा जैसे नाटकों के लिए, अधिक सूक्ष्म रीति-वद्ध और अभिव्यक्तपूर्ण अभिनय शैली विकसित की, तभी वे उन्हें उनकी पूरी सक्षमता और अर्थवत्ता में संप्रेषित कर सके। 'राजा' के प्रदर्शन में उन्होंने नाटक के अनुसृत्य ही यात्रा की अभिनय शैली के कुछ तत्वों का बड़ा कल्पनाशील और प्रभावी उपयोग किया है। पर ऐसे उदाहरण इतना-दुर्लभ हो हैं, और सामान्यतः भारतीय रंगमंच में अभिनय-संबंधी प्रयोग और चिन्तन दोनों में ही बहुत कल्पनाशीलता का परिचय नहीं मिलता।

जहाँ तक अभिनय के प्रशिक्षण का प्रश्न है वह तो परंपरा-संबंधी स्थिति से भी अधिक निराशाजनक है। देश की विभिन्न भाषाओं में अभिनय के प्रशिक्षण के कोई स्तरीय और सार्वक वेन्द्र नहीं है। बंगला में रवीन्द्र भारती तथा गुजराती में बडोदा विश्वविद्यालय में नाट्य प्रशिक्षण के पाठ्यक्रम कई वर्षों में चले आते हैं, और हाल ही में पंजाबी विश्वविद्यालय ने पटियाला में नाटक का एक विभाग खोला है। पर इन सबका स्तर प्रायः अत्यन्त ही निम्न और कल्पना-विहीन हाथों में है। और इसलिए उनका कोई उल्लेखनीय प्रभाव नहीं है। दिल्ली में राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय में देश की सभी भाषाओं के छात्र नियोजित की व्यवस्था है, यद्यपि उसमें नाट्य प्रदर्शन केवल हिन्दी में होते हैं। ऐसी स्थिति में हिन्दी को छोड़ कर अन्य भाषाओं को देने वाले छात्रों का अभिनय-संबंधी प्रशिक्षण बहुत दूर तक नहीं जा सकता। हिन्दी-भाषी छात्र अवश्य कुछ सीख

पाते हैं, पर उनकी भी कठिनाइयाँ हैं, जिसका कुछ विवेचन इस पुस्तक में अन्यत्र किया गया है। पर इतने बड़े और इतनी भाषाओं वाले देश में कहीं भी अभिनय प्रशिक्षण की समुचित व्यवस्था का अभाव भारतीय रंगमंच के विकास में, विशेषकर प्रदर्शन के स्तर की उन्नति में, कितनी बड़ी बाधा है यह सहज ही समझा जा सकता है।

देश के अधिकांश भागों में, विशेषकर हिन्दुभाषी प्रदेश में आज जो अभिनय का रूप है उसमें कोई शैली नहीं है और न वह विभिन्न प्रकार के नाटकों और उनमें अभिव्यक्त सविनष्ट जटिल अनुभूतियों को मूर्त करने में समर्थ है, बल्कि मूलतः यह उत्साही अभिनेताओं के आत्मप्रदर्शन के स्तर से बहुत प्राण नहीं बढ़ पाती। अभिन में अधिक बड़े मनोरंजन या दिलवहलाव का साधन है। प्रायः उसके पीछे कलात्मक चेतना का अभाव होता है, इसलिए किसी भी सर्जनात्मक कर्मों के लिए आवश्यक अनुशासन और आत्मसमय की भी कमी होती है। अभिनेता प्रायः अपने कार्य के विषय में गम्भीर भी नहीं होते और न जिम्मेदार ही। वे नियमित रूप में समय से पूर्वाभ्यास में शामिल नहीं होते, अधिकांश मंडलियों में पूरे नाटक का एक साथ पूर्वाभ्यास एकाध बार से ज्यादा कभी नहीं हो पाता। बहुत से अभिनेता तो रंगमंच पर प्रदर्शन के समय ही 'जमा देने' या 'मार देने' मयकीन करते हैं, वे अपना पाठ बठस्थल तक नहीं करते, निर्देशक की बताई हुई गतियों को याद नहीं रखते, उन्हें मंच पर बदल देते हैं, इत्यादि। अपने शरीर और कंठ को अभिनयोपयुक्त बनाये रखने के लिए तो वे शायद ही कोई प्रयत्न या परिश्रम करते हों। अधिकांश नाटक एक-दो बार से अधिक नहीं खेले जाते, इसलिए समाचार प्रदर्शन प्राप्त अनुभव भी नहीं आ पाता।

इस प्रकार कुछ मिलाकर अभिनय बाह्य, उपरी और सतही रह जाता है, और रोमैटिक, भावुकतापूर्ण, धक्का अतिरंजित ही रहता है। घटनाओं, प्रसंगों और स्थितियों की गहराई में जाकर चरित्रों के व्यक्तित्व के विभिन्न स्तरों और पतों को उभारने के लिए, भावनाओं के विभिन्न सूक्ष्म रूपों और आयामों को प्रकट कर सकने के लिए, जहाँ एक ओर किसी भी अन्य सर्जनशील कर्मों की भाँति जीवन के अनुभव की गहराई चाहिए, वही अभिनेता के अपने अभिनय तंत्र—शरीर और कण्ठ—का अत्यंत संवेदनशील, नियन्त्रित और प्रबुद्ध होना भी आवश्यक है। पर भारतीय रंगमंच की परिस्थितियों में यह अभी अत्यंत ही दुर्लभ है। अधिकांश अभिनेता फिल्मी ढंग से 'सितारों' के आदर्श पर चलते हैं। फलस्वरूप अभिनय में व्यक्तिप्रधानता रहती है, पारस्परिक संवाद, सामूहिकता, नहीं आने पाती। इसलिए प्रदर्शन साधारणतः प्रभावी होने पर भी कोई गहरा समन्वित प्रभाव नहीं छोड़ पाता।

कुल मिलाकर भारतीय रंगमंच पर अभिनय का स्तर किसी गहरे और सूक्ष्म कलाबोध को अभिव्यक्त करने की दृष्टि से, आंतरिक और बाह्य दोनों कारणों से, अभी बहुत पिछड़ा हुआ और अपर्याप्त है। यह अव्यक्तित प्रथम रंगमंच के दुश्चक्र का ही एक अंश है अभिनेता और अभिनय के स्तर में उन्नति के बिना प्रदर्शन का स्तर अच्छा नहीं होगा, प्रदर्शन का स्तर अच्छा हुए बिना अच्छे नाटक नहीं लिखे जायेंगे, और सूक्ष्म विवक्षतापूर्ण नाटकों के बिना अभिनेता का प्रशिक्षण कैसे होगा, उसका स्तर कैसे सुधरेगा ? भारतीय रंगमंच में इन सभी पक्षों और स्तरों पर एक साथ ही नई दिशाएँ खोजने और नयी नीतियाँ बनाने की बेचैनी है। निस्सन्देह इन सबकी गति एक सी नहीं है और उनमें विकास की असमानता भी पर्याप्त है। पर एक समय अभिव्यक्ति-विद्या, और सर्वनात्मक-कलात्मक कार्य के एक अत्यन्त सन्निष्ठ और सक्षम माध्यम, के रूप में रंगमंच की स्थापना और स्वीकृति के लिए, एक हद तक इन विभिन्न पक्षों के विकास में सामंजस्य आवश्यक भी है और अनिवार्य भी। जैसे जैसे यह सामंजस्य उत्पन्न होगा, वैसे-वैसे ही भारतीय रंगमंच अपना वास्तविक और ठीक-ठीक परिचय भी प्राप्त कर सकेगा और समुदाय के सर्वनात्मक कार्यक्रमों का एक सार्यक साधन भी बन सकेगा।

दर्शक-वर्ग

अभी तक प्रदर्शन के मूलतः आंतरिक आत्मनिष्ठ तत्वों की चर्चा की गई—उन पक्षों की जिनके सहारे प्रदर्शन तैयार होता है, क्पाकार ग्रहण करता है। किंतु उसका एक अन्य वस्तुनिष्ठ तत्व भी है—दर्शक-वर्ग। इस सम्पूर्ण विवेचन में ही बार-बार दर्शक-वर्ग के नाटक के साथ अभिन्न सम्बन्ध पर बल दिया जाता रहा है, यह कहा जाता रहा है कि रंगमंचा सर्वनात्मक विद्या के रूप में अन्य सभी विद्याया से इस बात में मूलतः भिन्न है कि जिसके लिए वह अभिप्रेत है, संप्रेषित है, वह उसके दर्शन के क्षण में ही सामूहिक रूप में उपस्थित होता है। यह बात भी कही जा चुकी है कि दर्शक-वर्ग की इस उपस्थिति का नाटक और उसके प्रदर्शन दोनों के रूप निर्धारण में बड़ा योग होता है। इसी कारण नाटक की अधिक सामयिक, तात्कालिक होना आवश्यक है और प्रायः दर्शक-वर्ग की सोमायें नाटक और प्रदर्शन की सोमायें बन जाती हैं, जिन्हें तोड़ना या तो एकदम अशुभव होता है, यद्यपि नाटककार, निर्देशक यद्यपि अभिनेताओं को उसके लिए बड़े अप्रत्यक्ष, सूक्ष्म और बहुत बार उलभे हुए उपायों धनाने पड़ते हैं। इन सम्पूर्ण विवेचन के विभिन्न प्रयोगों और संदर्भों में दर्शक-वर्ग के अन्तर्निष्ठ योग की कई प्रकार से चर्चा की गई है। यहाँ हम अब भारतीय, विशेषकर हिंदीभाषी, दर्शक-वर्ग और उनकी अपेक्षाओं तथा

रचियों के नाटक-प्रदर्शन पर पढ़ने वाले कुछ विशिष्ट प्रभावों पर विचार करेंगे।

व्यावहारिक दृष्टि से भारतीय दर्शक-वर्ग को दो श्रेणियों में रखा जा सकता है— ग्रामीण और शहरी। और यद्यपि साधारणतः रंगमंच की चर्चा करते समय हम शहरी रंगमंच, नाटक और उसके विभिन्न पक्षा की ही बात करते हैं, पर हमारे देश में देहातो के दर्शकों को भुलाकर रंगमंच सम्बन्धी कोई चर्चा सम्पूर्ण नहीं हो सकती। ग्रामीण रंगमंच के कुछेक महत्वपूर्ण बुनियादी सवाल पर इस पुस्तक में अन्यत्र विवेचन है। यहाँ भारतीय दर्शक-वर्ग की कुछ सामान्य विशेषताओं पर विचार करते समय, इतना कहना आवश्यक है कि ग्रामीण दर्शक-वर्ग अपनी रचियों और सत्कारों में, अपनी रंगमंच-सम्बन्धी अपेक्षाओं में, प्रण्यासों और व्यवहारों में, शहरी दर्शक-वर्ग से बहुत भिन्न है। उसी के अनुरूप देश के प्रत्येक भाग में, ग्रामीण रंगमंच के नाट्य रूप उनकी प्रदर्शन पद्धतियाँ और उनकी समस्याएँ भी भिन्न हैं। अभी तक ऐसे नाट्य रूप विकसित नहीं हो पाए हैं जो शहरी और देहाती दोनों श्रेणियों के दर्शक-वर्गों के लिए सामान्य हो सकें, और देश के सामाजिक आर्थिक विकास की मौजूदा स्थिति में इसकी बहुत तात्कालिक सम्भावना भी नहीं दीख पड़ती। जब तक देशों का आधुनिकीकरण और औद्योगीकरण किसी हद तक नहीं हो जाता, जब तक शिक्षा का अधिकांश व्यापक प्रसार नहीं होता, सामाजिक ढाँचे तथा सम्बन्धों में और परिवर्तन नहीं होता, तब तक यह कठिन ही है, और तब तक देहाती दर्शक-वर्ग शहरी दर्शक-वर्ग से सर्वथा भिन्न रहेगा। विभिन्न प्रदेशों में लोक नाट्य किसी हद तक इन दोनों के बीच सामान्य कड़ी बन सकते हैं, और तमाशा तथा किसी हद तक शायद जात्रा में पिछले कुछ वर्षों में यह सम्भावना उत्पन्न भी हुई है। पर बड़े पैमाने पर लोक-नाट्यों के शहरी रंगमंच के महत्वपूर्ण भग्न बनने में अभी कई कठिनाइयाँ हैं जिनका कुछ विश्लेषण अन्यत्र किया गया है। किन्तु चँकि देहातो से निरन्तर बड़ी संख्या में लोग शिक्षा के लिए, रोजगार के लिए, तथा अन्य कारणों से, शहरों में जाकर बसते हैं, वे भी कम से कम सम्भावना के रूप में शहरी दर्शक-वर्ग में सम्मिलित होते जाते हैं। बहुत से नवयुवक और छात्र जो शहरों में नाटकों के दर्शक हैं, या हो सकते हैं, देहातो में पाते हैं और अपने साथ अपने परिवेश की रचियाँ और सत्कार, अथवा उनके विरुद्ध प्रतिक्रियाएँ, लेकर आए होते हैं। शहरी दर्शक-वर्ग पर विचार करते समय भी हम इस समुदाय की सर्वथा उपेक्षा नहीं कर सकते।

आधुनिक नाटक के इस शहरी दर्शक-वर्ग की सबसे बड़ी विशेषता उसकी विस्मयकारी विविधता है। ऊपर देहातो से आए नवयुवकों-छात्रों का उल्लेख किया गया, उसने अतिरिक्त निम्न और उच्च मध्यवर्गीय परिवार, शिक्षित

गहरी विद्यार्थी समुदाय, विदेशी शिक्षा प्राप्त उच्चवर्गीय सरकारी तथा व्यावसायिक कार्यालया के कर्मचारी बड़े-बड़े नगरो मे विभिन्न भाषा-भाषी लोग, विदेशी आदि सभी है। इन सब मे कुल मिलाकर रचियो की, तस्कारो की, शिक्षा की, जीवन स्तरों की सांस्कृतिक पृष्ठभूमियो की, और इसीलिए रगमच से अपने-आपों की स्वभावन परस्पर इतनी भिन्नता है कि कोई एक ही प्रकार का रगमच इन सबको समुष्ट नहीं कर सकता। फलस्वरूप कई प्रकार से और स्तरों के रगमच की माग पैदा होती है, और वह हफ भी होता है। फिल्मी जैसा ही सस्ता मनोरंजन देने वाला, कलात्मक और गहरी जीवन दृष्टि को प्रकट करने का प्रतिभाषी बड़े-बड़े नगरो मे अंग्रेजी भाषा का, अन्य प्रादेशिक भाषाओं का। और इन सभी प्रकार के रगमचों के प्राय अपने अपने अलग दर्शक होते है। एक-दो भाषा क्षेत्रों को छोड़कर साधारणतः कोई ऐसा रगमच नहीं जिसके सभी दर्शक हो, और न कोई ऐसा सामान्य मूल है जो सभी दर्शकों को बाँधता हो। एक हद तक यह सभी जगह अनिवार्य होता है। पर हमारे देश मे एक घोर सामाजिक आर्थिक परिस्थितियों और दूसरी घोर रगमच के विविष्ट विकास के कारण, दर्शक-वर्ग के विभिन्न स्तरों के बीच यह अलग-अलग बहुत अधिक है और यह रगमच के स्वाभाविक विकास मे बाधक बनता है। आवश्यकता ऐसे दर्शक-वर्ग के तैयार होने की है जो सभी स्तरों का तो हो, पर एक सामान्य नाट्यानुभूति मे सहभागी होता हो और हो सकता हो। हमारा नाटक और प्रदर्शन सभी समुदाय के आवेकात्मक जीवन से, भावजगत से, ऐसी गहराई से संबद्ध हो सकता है कि वह समुदाय की नाट्याभिव्यक्ति भी हो और उसकी नाट्यानुभूति का धोत भी।

यह एक बुनियादी प्रश्न है, क्योंकि एक हद तक पर्याप्त दर्शकों के अभाव मे भारतीय रगमच विकसित नहीं हो पाता। कुछ भाषाओं की कुछ मंडलियों को छोड़कर बाकी मंडलिया के प्रदर्शनों मे पर्याप्त दर्शक नहीं आते। मंडलिया के सदस्यों और उनके सहयोगियों को घर-घर जाकर टिकट बेचने पड़ते है, और फिर भी किसी नाटक के तीन-चार स अधिक प्रदर्शन नहीं हो सकते, अधिकांश का तो एक ही हो पाता है। दूसरी घोर फिल्मों के अधिकांश प्रदर्शनों मे हाँव भर रहते हैं, टिकट मिलने मे कठिनाई होती है, और लोकप्रिय फिल्म तो अपना चमकी है। बड़े-बड़े शहरों मे कुछ विदेशी प्रदर्शनों अथवा एक दो विख्यात मंडलिया के नाटकों के लिए भी टिकटों की ऐसी घूम मचती है। पर कुल मिलाकर नाटक का दर्शक-वर्ग बहुत सीमित है, नाटक अभी समुदाय के जीवन का ऐसा एक नहीं बन सका है कि समुदाय उसके बिना रह न सके।

हिंदी नाटक के दर्शक-वर्ग को देने तो यह स्थिति तीव्रता मे स्पष्ट

हो जाती है। हिंदीभाषी जन-साधारण हिंदी फिल्मों पर चलता रहा है। उसे साधारणतः नाटकों का कोई अनुभव नहीं, और उसकी रसि फिल्मों से इतनी निर्धारित हो चुकी है कि नाटकों में भी वह फिल्मों जैसा ही अनुभव चाहता है। इसलिए हिंदी क्षेत्र में यदि थोड़ी-बहुत सफलता किसी प्रकार के नाटकों को मिलती है तो वे हलके ढंग के कामकी नाटक ही हैं। गम्भीर और कलात्मक नाटक न तो नियमित रूप से होते हैं, और न होने पर उनके लिए पर्याप्त दर्शक ही जूट पाते हैं। छोटे शहरों में तो फिल्मों जैसे भावकतापूर्ण अथवा महसूसों के अतिरिक्त अन्य प्रकार के नाटकों की कोई सम्भावना ही प्रती नहीं है। पर दिल्ली या कलकत्ता जैसे बड़े शहरों में भी गम्भीर नाटकों को देखने कुछ वे ही लोग आते हैं जो अंग्रेजी नाटकों या विदेशी साहित्य के पाठक या प्रेमी हैं, या कुछ विदेशी दर्शक भी कभी-कभी आते हैं। पर ये दर्शक एक अन्य प्रकार की भावानुभूति और मानसिकता से जुड़े हुए हैं और प्रायः सच्चे और गहरे अर्थ में गम्भीर हिंदी नाटक से तादात्म्य नहीं अनुभव कर पाते। फलतः गम्भीर कलात्मक नाटक को या तो अपने आप को सस्ते स्तर पर उतारना पड़ता है, या किसी प्रकार की विदेशी शक्ति को अपनाना पड़ता है, अन्यथा उसके सर्वथा असफल हो जाने की आशंका रहती है।

एक सुसंस्कृत नाट्यप्रेमी समुदाय के नाटक प्रदर्शन में समाज के स्तरों का इतना कट्टर प्रत्यक्ष नहीं होता, और सामान्यतः सार्वक नाटक एक साथ ही कई स्तरों पर विभिन्न रसिकों और सस्तरों वाले दर्शक-वर्गों को संप्रेषित होता है। सामान्यतः नाटक का प्रावेदन न तो दर्शक-वर्गों से सबसे विकसित अंश के लिए अभिप्रेत है और न सबसे निचले पिछड़े हुए अंश के लिए। पर चूंकि एक तो इन दोनों अंशों में व्यवधान अग्रग्न्य नहीं होता, और दूसरे, नाटक दोनों के बौद्धिक प्रीति के वही बीच में अभिव्यक्त होता है, और तीसरे, उसमें एक साथ ही कई स्तरों पर जीवन के यथार्थ का उद्घाटन होता है—इसलिए वह सम्पूर्ण दर्शक-वर्गों को स्पर्शकरता है और उसे भाव विचलित करता है। दर्शक-वर्गों के बीच ऐसा एक सूत्र होना आवश्यक है, अन्यथा नाटक और उसका प्रदर्शन एक अयथार्थ रीति में लटका रहेगा। हमारे देश में दर्शक-वर्गों के स्तरों की यह गेपनाहूँ दूरी भी रंगमंच के समुचित विकास में बाधक है। यहाँ तक कि कलात्मक रंगमंच की चाह रखने वाले दर्शकों की मानसिक पृष्ठभूमियाँ भी बड़ी गिर्यधरापूर्ण और चढ़ाव-उतार वाली हैं। फलस्वरूप नाटक लेखन और प्रदर्शन दोनों ही स्तरों पर बड़ी कठिनाई बनी रहती है। जब तक अत्यन्त सरल, साधारण भावकतापूर्ण, अथवा नैतिकतापूर्ण भाव जगत तब लेखन अपने आपको सीमित रखता है, जैसा कि फिल्मों में प्रायः होता है, तब तक किसी हद तक एक प्रकार के दर्शक उसके साथ तादात्म्य कर पाते हैं। पर जैसे ही वह यथार्थ

की गहराई में प्रवेश करने का प्रयास करता है, दर्शक-वर्ग और उसके बीच, तथा दर्शक-वर्ग के ही विभिन्न व्यक्तियों के बीच, कोई सामान्य सूत्र नहीं रह जाता और नाटक प्रभावकारी नहीं हो पाता। वल्वि वास्तविक स्थिति यह है कि इस बुनियादी अन्तर्विरोध के कारण नाटक जैसी सामुदायिक विधा बहुत विकसित हो नहीं हो पाती।

फ़िल्म, टेलिविजन, रेडियो आदि सामूहिक माध्यमों के इन युग में रंगमंच के लिए दर्शकों की समस्या एक प्रकार में हर देश और समुदाय में है। पर हमारे देश में रंगमंच की, विशेषकर प्राच्यनिक रंगमंच की, जहाँ बहुत गहरी नहीं जम सकी है, प्राच्यनिकता के अन्य रूपों तथा उपकरणों की भाँति वह भी बहुत ऊँची तौर पर हमारे जीवन में स्थान पा सका है। इसी बीच फ़िल्मों के तथा कुछ भाषाओं में आधुनिक व्यवसायी प्रकार के रंगमंच के, प्रभाव से रंगमंच का सच्चा दर्शन विपरित होन लगा है, उनकी शक्तियाँ एक प्रकार के संश्लेषण से निर्धारित होनी जाती हैं, और कलात्मक रंगमंच बनाने का काम कठिन होता जाता है। यो भी दस के अधिकांश भाग में केवल शौकिया रंगमंच ही सक्रिय हैं जिसका आग्रह स्तर पर नहीं होता, और जो मापारण भावुकता में सन्तुष्ट हो जाता है। स्पष्ट है कि उससे सबद्ध दर्शक-वर्ग भी कलात्मक स्तर से अधिक भावुकता की मांग करता है।

यह एक कारण है कि हमारे रंगमंच में प्रायः यह बहस होती है कि किसी तरह का रंगमंच हो तो सही, उनके लिए नियमित दर्शक-वर्ग जुटें तो सही, कलात्मकता और स्तर की बात बाद में देखी जायगी। किन्तु किसी भी धर्म पर दर्शक-वर्ग की नाटकपर में लाने का तर्क बड़ा भ्रामक और घातक है। प्रायः के युग में एकलपना और श्रमण प्रतिस्पर्धाओं का इतना प्रभाव है कि नाटक-जैसी सामूहिक अतिव्यक्ति-विधामें अनिश्चित जागरूकता के बिना सचाई और कलात्मक मर्मनात्मक मूल्यों की स्थापना या रक्षा नहीं हो सकती। नाटक को यदि कला-बोध का साधन और माध्यम बनना और बन रहना है तो उसे मर्मनात्मक दृष्टि पर आग्रह के साथ-साथ निरन्तर अपने लिए दर्शक-वर्ग तैयार करने रहना होगा।

यह एक प्रकार में आभासप्रद है कि हर भाषा और हर नगरमण्डल छोटा-भा दर्शक-वर्ग प्रमत्त उत्पन्न होता जा रहा है जो आभासी में सन्तुष्ट नहीं होता, जो मूर्खता की ओर जाता है, और आलोचनात्मक दृष्टि में समग्र है। वह भारतीय भाषाओं के नाटक प्रदर्शनों की श्रेष्ठतम मानदण्डों में नागता है, मगर विदेशी प्रदर्शनों में उनकी तुलना करना है और ऊँचे में ऊँचे स्तर की मांग करना है। प्रमत्त वह रंगमंच के बारे में अधिक निर्दिष्ट भी होता जाता है, अभिनय, रंगमञ्चा, प्रकाश-योजना आदि के बारे में उनकी जानकारी भी बढ़

गई है। एवं प्रकार से दर्शन-वर्ग का यह भ्रम ही रंगमंच के ऊँचे सृजनात्मक स्तर पर आप्रह्व करेगा और उसके सहारे ही ऐसा रंगमंच टिक सकेगा। साथ ही तब वह रंगमंच समुदाय के अन्य सवेदनशील मुर्छितसम्पन्न अंशों को भी अपने दर्शक वर्ग में समेटता जा सकेगा। यदि रंगमंच को कला विद्या के रूप में जीवित रहना है तो यह एवं अनिवार्य प्रक्रिया है। सवेदनशील दर्शन-वर्ग का विनाश जिस प्रकार कलात्मक प्रदर्शना पर आश्रित है उसी प्रकार स्वयं प्रदर्शना की सृजनशीलता और कलात्मकता मुर्छितसम्पन्न सवेदनशील दर्शन-वर्ग के सहारे, उसकी माँग और आप्रह्व पर ही, टिकी रह सकती है। यह एक प्रकार का दुश्चक्र जैसा है और हमारे देश की विविष्ट परिस्थितियों में देश का समानान्तर एवं साथ विकास ही उसे तोड़ने का एकमात्र उपाय है। किन्तु कोई भी रंगमंच अपने दर्शन-वर्ग के प्रति उदासीन रहकर, उसके स्तर तर्जि और आप्रह्व की उपेक्षा करके, अपने आप को न केवल सार्थक नहीं बना सकता बल्कि अपना अस्तित्व बनाए रखना भी उसके लिए कठिन होगा।

नाटकघर

प्रदर्शन के कुछ मूलभूत प्रार्थारक और बाह्य पक्षों की यह चर्चा हमें उस स्थल पर ले आती है जहाँ हम प्रदर्शन के एक अन्य बड़े महत्वपूर्ण भग्न रंगशाला, प्रेक्षागृह या नाटकघर के बारे में भी कुछ विचार कर सकें, जहाँ नाटककार की कृति का अभिनेताओं तथा अन्य रचयित्वियों के माध्यम से दर्शन-वर्ग से साक्षात्कार होना है। प्रदर्शन के लिए किसी न किसी प्रकार का, सुता या बंद, स्थायी अथवा अस्थायी, छोटा या बड़ा, रमभवन और उसमें एक मंच अथवा रंगस्थल सर्वथा आवश्यक है, जिसके बिना नाटक को जीवित रूप नहीं दिया जा सकता। और यह महत्वपूर्ण बात है कि संसार में कहीं भी नाटक और रंगमंच की चर्चा नाटकघर या रंगस्थल की चर्चा के बिना अधूरी ही रहती है, चाहे वह भारत का 'नाट्यमास्त्र' हो अथवा प्राचीन यूनानी नाटक का विवेचन। वास्तव में नाटक और अभिनय प्रदर्शन का स्वरूप बहुत हद तक नाटकघर के स्वरूप से निर्धारित होता है। सभी तरह के नाटक सभी तरह के नाटकघरों और उनके मंचों पर नहीं प्रस्तुत किये जा सकते, और नाटक लेखन से लगाकर अभिनय और मंचीकरण की वशुमार रुढ़ियाँ, पद्धतियाँ, कार्यविधियाँ नाटकघर और मंच के प्रनुसार बनती हैं और उनमें परिवर्तनों के साथ बदलती जाती हैं। यूनानी नाटक की रचना ऐसी, उनके अभिनय का ढंग और उनके प्रदर्शन की बहुत-सी रुढ़ियाँ यूनान के विनाश, प्रायः गोलाकार नाटकघरों की, जिसमें बीस हजार तक दर्शक बैठ सकते थे, और उसके एक सिरे पर गोलाकार रंगस्थल की, उपज थी। इसी प्रकार संस्कृत नाटका में प्रयुक्त बहुत-सी कार्यपद्धतियाँ उनके प्रेक्षागृह की परि-

कल्पना से जुड़ी हुई है। ग्रेक्सपियर के नाटकों का रूपबोध बहुत कुछ उस युग के नाटकधरो की बनावट से भी निर्धारित है, और योरप में परवर्ती नाटक और रगमच के विकास के साथ नाटकधरो के निर्माण, आकार और रूप में निरंतर परिवर्तन होते रहे हैं। अपने ही देश के लोक नाटक एक प्रकार के नाटकधर या रगस्यल के लिए उपयुक्त है, पारसी खेलों के तथा उस-जैसे ही अन्य भाषाओं के पौराणिक नाटक एक अन्य प्रकार के नाटकधर की धृष्टि करते हैं, और आज के नाटकों का प्रदर्शन अनिवार्य रूप से कुछ भिन्न प्रकार के नाटकधरो की माँग करता है। यहाँ पश्चिम में नाटकधरो का इतिहास अथवा उनके निर्माण के प्राविधिक विवेचन का उद्देश्य नहीं, किन्तु अपने देश में आज नाटकधर किस हद तक और किस रूप में नाटक लेखन और प्रदर्शन तथा इस प्रकार ममस्त रग-मचीय गतिविधि को प्रभावित करते हैं, इस पर कुछ विचार करना आवश्यक जान पड़ता है।

हमारे देश में संस्कृत युग के किसी प्रशासक का कोई अवलोकन नहीं मिलता, यद्यपि उनके विभिन्न प्रकारों के विस्तृत विवरण, मापखोज और निर्माण विधियाँ 'नाट्यशास्त्र' में दी हुई हैं। मध्य प्रदेश की रायगढ़ पहाड़ी की सीतावेला और ओगीसारा गुफाओं के बारे में कहा जाता है कि वे प्राचीन रथशाला का कोई प्रकार प्रस्तुत करती हैं, किन्तु सम्भवतः, वे नृत्य गान अथवा काव्यपाठ प्रादिके लिए प्रयुक्त होती थी, नियमित नाट्य प्रदर्शन के लिए नहीं। भारत का मध्य-कालीन रगमच लागू नहीं था और वह धूमनु टोनिया द्वारा ही चलता था, जो अपने प्रदर्शन ग्राम या कस्बे के किसी भी सुले भाग में किया करती होगी। धार्मिक प्रकार के बहुत से प्रदर्शन मंदिरों के प्रांगणों में हुआ करते थे। देश के कई भागों के, विशेषकर दक्षिण के, मंदिरों में ऐसे नाट्य मंच निर्मित हैं जिनमें नृत्य और नाट्य के प्रदर्शन होते हैं।

हमारे देश में नियमित रूप में नाटकधरो का निर्माण उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में आधुनिक नाटक के प्रारम्भ होने पर ही हुआ। उस समय भारत के विभिन्न नगरों में आपेराघरों जैसे नाटकधर बन जिनमें बीसवीं शताब्दी में फिल्मों के प्रारम्भ होने तक नाटक होने लगे। पर फिल्मों के प्रारम्भ के साथ-साथ इनमें से अधिकांश सिनेमाघरों में परिवर्तित हो गये। और तब से लगाकर आज के कुछ ही वर्ष पहले तक बंगाल में चार-पाँच नाटकधरों को, और बर्मा में भांगवाड़ी थिएटर को, और दक्षिण भारत में कहीं एकाध को छोड़कर, हमारे देश में कोई ऐसा नाटकधर नहीं था, जिसमें कोई नियमित मंडली निरन्तर नाटक करती हो। बंगाल नाटक के निवाय अन्य सभी भाषाओं का रगमच बेधर रहा है, अधिकांश मंडलियाँ धूमनु रही हैं जो जहाँ जानी वहाँ स्थानीय गिनेमाघर में या सामान्यतः-मंडल बनाकर नाटक करती थी। स्पष्ट है कि इन मंडलियों

वा उद्देश्य लोगों का मनोरंजन करके पैसा कमाना मात्र था, रंगशिल्प के विकास या कलात्मक स्तर की प्राप्ति की न तो उन्हें चिन्ता थी और न परिस्थितियों में वह संभव ही था। ये मंडलियाँ जब कभी सिनेमाघरों को नाटक के लिए किराये पर लेतीं तो उन्हें भारी किराया देना पड़ता था।

ग्रन्थवसायी या शौकिया मंडलियों के लिए भी कहीं कोई नाटकघर न थे। उनके नाटक भी स्यूत-कपलजा के झगवा अन्य सस्थाओं के सभा भवनों में ही खेरे जाने, जिनमें प्रदर्शन के लिए अधिकांश कोई सुविधा न होती। इन परिस्थितियों में नाट्य प्रदर्शन का स्तर ऊँचा उठ सकना असंभव हो था।

स्वाधोक्ता प्राप्ति के बाद भी, जहाँ तक नियमित व्यवसायी स्तर पर नाटक प्रदर्शन का प्रश्न है, इस स्थिति में कोई विशेष सुधार नहीं हुआ है। एकाग्र प्रपंच को छोड़कर कहीं किसी व्यवसायी मंडली ने कोई नाटकघर नहीं बनाया है। कलकत्ते की बहुरूपी जैसी विख्यात मंडली के लिए भी कोई नियमित नाटकघर उपलब्ध नहीं है जहाँ वह नियमित प्रदर्शन कर सके, और उसे अपने प्रदर्शन या तो न्यू एम्पायर सिनेमा हाल में या पहाली में ही करने पड़ते हैं। ऐसी प्रवृत्ति में न तो वह एक स्थायी मंडली का रूप ले पाती है, न उसके पास समुचित पूर्वान्यास तथा अन्य प्रयोगों की सुविधा है, और न अपना साज-सामान जमा करके रख सकने का स्थान है। बहुत ऊँचे स्तर का स्थायी प्रकार का कार्य इन परिस्थितियों में कैसे और कब तक संभव है ?

ग्रन्थवसायी झगवा अनियमित मंडलियों के उपयोग के लिए प्रचुर पिछले दस-बारह वर्षों में प्रमुख नगरों में कुछेक नाटकघर बने हैं। निस्संदेह थोड़े-बहुत दिनों के लिए व्यवसायी मंडलियाँ भी इन्हें किराये पर ले सकती हैं। पर मूलतः इनके किराये इतने अधिक हैं कि किसी व्यवसायी मंडली को उनमें प्रदर्शन करके अधिक वचन की आशा नहीं होती। इसलिए उनके बनने से नियमित मंडलियों की स्थापना को कोई विशेष प्रोत्साहन नहीं मिला है। इसके अतिरिक्त इसमें से अधिकांश भवनों में कोई न कोई दोष है, किसी का रंगमंच चौड़ाई या गहराई में छोटा है, तो किसी में पादस्थान इतना कम है कि अभिनेताओं के जाने-जाने की जगह नहीं, किसी में थू गारघर कम है या छोटे हैं या मंच से बहुत दूर बने हैं, तो किसी में प्रकाश यंत्रों के लिए स्थान ठीक नहीं या चलन स्थल पर है—कई में तो बलियाँ लगाने के भी समुचित और पर्याप्त स्थान नहीं। कुछ में अन्धता इतनी तराव है कि सामने पानी की हडि के बाद कुछ सुनाई नहीं पड़ता, तो कुछ में मोटों की दृष्टि-रेखा इतनी अशुभित है कि बिजारे की दसिया सीटों से आधा रंगमंच बट जाना है, कुछ में सीटें इतनी अधिक हैं कि दर्शक-धर्म से परिणता ही ओझा रखनेवाले नाट्य उनमें नहीं दिखाये जा सकने, तो कुछ में इतनी कम है कि उनका किराया और भी भारी तथा महंगा पड़ता है। अथि

काश भवनो में वातानुबूलन नहीं है जिसके कारण वर्षा भर, विशेषकर गर्मी के दिनों में, नाटक करना और देखना अभिनेताओं और दर्शकों दोनों के लिए अत्यन्त कष्टदायक होता है, और न उनमें पूर्वाभ्यास आदि के लिए प्रत्येक कोई स्थान आदि है। कुल मिलाकर ये रंगभवन प्रायः साधारण प्रेक्षागृह और रंगमंच मात्र हैं, उनमें किसी भी प्रकार का नवीन प्रयोगात्मक कार्य नहीं हो सकता, उनमें चित्र-बोर्डों वाले, रंगद्वार युक्त प्रदर्शन ही किये जा सकते हैं, किसी प्रकार के उन्मुक्त, खुले और कल्पनामूलक प्रदर्शन की उनमें गुंजाइश प्रायः नहीं है।

इस संबंध में देश में रवीन्द्रनाथ ठाकुर की जन्म शताब्दी के अवसर पर हर राज्य की राजधानी में बनाये गये रवीन्द्र रंगभवनो का उल्लेख किया जा सकता है। निस्संदेह ये रंगभवन देश के कम से कम प्रमुख नगरों में स्थायी तथा बाहर से आने वाली मंडलियों के लिए एक बड़े अभाव की किसी हद तक पूर्ति करते हैं। कुछेक अपवादों को छोड़कर साधारणतः ये नाटकघर घंटे घंटे हैं जिनमें रंगमंच-सबधी, प्रेक्षागृह-सबधी, बहुत-सी आवास्यकताओं का ध्यान रखा गया है। इनकी देशभाल सरकारी विभागों के हाथ में है, जिसके फलस्वरूप सामान्यतः इतनी अव्यवस्था और लासफीतायाही का बोलबाला है कि उनकी उपयोगिता सीमित होती जाती है। नाटकघर बनवाने के बाद भी बहुत-से स्थानों में उनमें निर्धारित प्रदर्शनों की कोई योजना, प्रेरणा या कार्यक्रम नहीं है। बहुत बार उनका उपयोग राजनैतिक प्रपचा अन्य प्रकार के सम्मेलनों से लगाकर वाराण्ट ठहराने तक के लिए किया जाता है। जगत सक्रिय मुख्यस्थित रंगभवनो के रूप में उनकी देशभाल नहीं होती। बहुत से इतने गढ़ रहते हैं कि नाटक के लिए आनेवाली मंडली को पहले तो सफाई का अभियान प्रारंभ करना पड़ता है। फिर इन रंगभवनो की पूरी देशभाल किसी एक अधिकारी प्रपचा विभाग के पास नहीं होती चावियाँ एवं के पास होनी हैं, बिजली की देशभाल दूसरे के पास, उसके सयंत्रों का उपयोग तीसरे के पास, ध्वनिविस्तारक का नियंत्रण चौथे के पास, पर्नीचर तथा अन्य सामान का पाँचवें के पास, आदि-आदि। इनमें सबके विराये भी बितने सस्ते होने चाहिए थे जतने नहीं हैं, और उनकी व्यवस्था भी ऐसी सुगम नहीं है जो स्थानीय मंडलियों को वहाँ निर्धारित रूप से प्रदर्शन करते रहने के लिए आकर्षित कर सके। इस प्रकार उनके निर्माण से सरकारी सम्पत्ति में तो वृद्धि हुई है पर रंगमंच की समस्याएँ बढ़ती नहीं सुधभी हैं। कुल मिलाकर ये भवन भी नाटकघरों के प्रभाव को बहुत ही सीमित, प्राथमिक, रूप में ही दूर करते हैं।

वास्तव में यह समस्या रंगमंच के सामाजिक पक्ष के साथ जुड़ी हुई है। जब तक समाज में रंगमंच की प्राकट्यता, समर्थकता और उपयोगिता की सेना तोत्रतर में होगी तब तक इसका कोई समुचित समाधान नहीं हो सकता। नगर

घोर वस्थो की नगरपालिकाओं की यह जिम्मेदारी है कि वे अपने क्षेत्र में कम से कम एक नाटकघर बनवाये और उसकी उसी रूप में देखभाल करें, अन्य कार्यों के लिए न लग जाने दें। स्थानीय नाटक मंडलियों को इसके लिए व्यवस्थित रूप में प्रान्दोलन करना चाहिए और नाटकघर के निर्माण को नगर के हर राज-नैतिक तथा सामाजिक दल के कार्यक्रम का घग बनाये जाने पर जोर देना चाहिए। इसी प्रकार का प्रयत्न नगरो के स्कूल-कालेजों में भी किया जा सकता है जहाँ ऐसे भवन बनें जो यदि संभव हो तो केवल नाट्य प्रदर्शनों के लिए, अन्यथा कुछ अन्य प्रकार के सम्मेलनों आदि के लिए भी, काम में आ सकें। साधारणतः प्रत्येक स्कूल-कालेज में ऐसा एक बड़ा भवन होता है। उसे ही यदि सुनिर्मोहित ढंग से, नाटकघर निर्माण के जानकारी के परामर्श अनुसार, बनाया जाय तो वह बहुत उपयोगी हो सकता है। इस समय जो ऐसे भवन स्कूल-कालेजों अथवा अन्य संस्थाओं में मौजूद हैं, या जो अब भी बन रहे हैं, वे बहुत कल्पनाहीन ढंग से, बिना उचित परामर्श और समझ के, बन जाते हैं। फलस्वरूप उनकी उपयोगिता बहुत सीमित हो जाती है, और वे नाटकघरों के स्थानीय अभाव को कम करने में कोई योग नहीं दे पाते। नाटक मंडलियों पर यह दायित्व है कि वे स्थानीय स्तर पर इस विषय में चेतना उत्पन्न करें, उसके लिए जागरूक रह कर निरंतर प्रयत्न करें जिससे इस समस्या का कुछ हल निकले।

द्विन्तु सबसे बड़ा अभाव कल्पनाशील ढंग से स्वयं नाटक मंडलियों का सबर्ती है। इसका एक बहुत ही दिलचस्प उदाहरण बर्बई में थिएटर यूनिट के लिए उसने निर्देशक इब्राहीम अल्काजी ने प्रस्तुत किया था। लगभग दस हजार रुपये की लागत से उन्होंने बर्बई के अपने प्लैट के घाट स्थिते भवन की छत पर एक मुक्ताकाशी रंगमंच बनाया था। उसमें काठ की सीटियाँ पर कोई दो सौ दर्शकों के बैठने की व्यवस्था थी, प्रकाश व्यवस्था के लिए एक ऊँचा मंचान था और अभिनय के लिए पर्याप्त क्षेत्र तो था ही। वहाँ उन्होंने अपने कई विख्यात प्रदर्शन दिये जिसे बहुत-से दर्शकों ने देखा और तारों भरे खुले आसमान के नीचे नाट्यानुभूति का एक सर्वथा नया ही आस्वाद प्राप्त किया। जब बर्बई-जैसी जगह में नाटकघर के अभाव का यह हल हो सकता है तो अन्य शहरों में जहाँ खुले स्थान के मिलने में इतनी कठिनाई नहीं होती, ऐसा कोई उपाय क्यों नहीं हो सकता? मेरठ में राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के भूतपूर्व छात्र, एक उत्साही नौजवान, सुरेन्द्र कौशिक ने भी अपने घर के अहाते की सखी जगह में छोटा-सा नाटकघर बनाने का प्रयास किया है। कलकत्ते में भी कुछेक प्रयत्न इस प्रकार के हुए हैं। बंगला के मुण्डरिवित नाटकघर-निर्देशक-अभिनेता रण राय ने अपने घर में ही एक बंद थिएटर बनवा रखा था। उसमें कुछ वर्ष पहले दुर्भाग्यवश भाग लग गयी, पर अपने उद्योग और नगर के अन्य नाटकप्रेमियों के सहयोग

से उन्होंने फिर उसे बना लिया है। कलकत्ते में मुक्ताकाशी रंगमंच बनाने के भी ऐसे प्रयोग हुए हैं, जो हरनगर में उद्योगी और कल्पनाशील नाटक मंडलियों को प्रेरणा दे सकते हैं।

यहां मुक्ताकाशी रंगमंच के बारे में कुछ और चर्चा उपयोगी होगी। हमारे देश का रंगमंच जिस अवस्था में है, और बहुमुखी सामाजिक आर्थिक विकास की जैसी तीव्र कठिनाइयाँ हर समुदाय के सामने हैं, उन्हें देखते हुए बड़े-बड़े नाटक-घरों या बंद रंगभवनों के लिए साधन जुटाना बहुत आसान नहीं है। साथ ही उसमें जितना धन चाहिए उतना जुटाना न तो साधारण नाटक मंडली के बूने की बात होती है और न वह मंडली के लिए बहुत उपयोगी है, क्योंकि तब उसका ध्यान रंगकार्य से हटकर धर्म-संग्रह की ओर लग जाता है जिसके फल स्वरूप अन्य प्रकार के भ्रमेले खड़े होने लगते हैं। किन्तु सामान्य सुविधाओं से युक्त मुक्ताकाशी रंगमंच और प्रेक्षागृह बनाना इतना व्यय-साध्य नहीं है और न उसके लिए साधन जुटाने में बड़ा जख्म देखाभान का कार्य ही इतना कठिन होगा। और उसमें कड़ी सर्दों और धनपूर बरसात के दिनों को छोड़कर बाकी समय बर-भर प्रदर्शन किये जा सकते हैं। मगर ऐसे नाटकघरों में बहुत दर्शकों के लिए स्थान बनाने की कोशिश बहुत उपयोगी नहीं होती। कम तर्ज पर छोटे दर्शक-वर्ग तक अधिक आत्मीयता और भावसंपन्नता के साथ संप्रेषण करना अधिक सार्थक हो सकता है। मुक्ताकाशी रंगमंच इसकी सभाषनाएँ प्रस्तुत करता है, जबकि बंद नाटकघरों को बड़े आकार का बनाने की प्रवृत्ति, कम से कम प्रारम्भ में, होना अनिवार्य है, जो कई बार अव्यवसायी मंडलियों के लिए बहुत सुविधाजनक नहीं होगा, उसे दर्शकों से भरना और उमका व्यय भार उठाना कठिन हो जाता है। मुक्ताकाशी नाटकघरों के लिए खडहरों की, पहाड़ियों की, प्रपंचा अन्य प्राकृतिक दृश्यों की शृष्टिभूमि बड़ी प्रभावी हो सकती है। और ऐसे किसी उपलब्ध वातावरण का उपयोग करने का प्रयत्न अवश्य करना चाहिए।

नाटकघरों के निर्माण के संबंध में एक और चेतावनी अप्रामाणिक न होगी। प्रायः अधिकारियों तथा अन्य प्रमुख नागरिकों की प्रवृत्ति प्रेक्षागृह वाले भवन पर अधिक ध्यान देने और रंगमंच वाले भवन की उपेक्षा करने की होती है। बहुत बार प्रेक्षागृह की मजबूत और उमकी सुविधाओं पर इतना अधिक धन खर्च कर दिया जाता है कि रंगमंच की पूरी आवश्यकताएँ भी नहीं जुट पाती। नाटकघर का मध्यम महत्वपूर्ण अंग रंगमंच मंडली है, वही उम मायादाह की मृष्टि होती है जिसके आवरण में दर्शक लिखा जाता है, और प्रत्येक उम में रचित जादू में वह कल्पित है जो दर्शक कुछ कष्ट उठाकर भी बैठ रहते हैं तैयार होता है। इसलिए उपलब्ध माध्याम में से रंगमंच की सम्पूर्ण अनिवार्य

प्रावश्यकताओं पर पहले ध्यान देना आवश्यक है। इसके लिए नाटक मंडलियों को बनानेवाली सस्या के अधिकारियों को, निर्माणकर्ताओं को, पहले से समझाना होगा, अन्यथा रगमंच के निरंतर उपेक्षित होने का भय है।

वास्तव में नाटकघर किसी भी रगमंचीय काय का केन्द्रमध्य है जो भवत उम काय के स्वरूप, स्तर और और सार्थकता को निर्धारित करता है। यदि वह निरा व्यावसायिक अड़डा नहीं है तो उसे रगकार्य के विविध बलात्मक-समंतात्मक तत्त्वों का प्रेरक प्रयोग-केन्द्र बनाना संभव है। वहाँ वह वातावरण निमित्त हो सकता है जो एक ओर रगकार्य को गहरी जीवनानुभूति की अभिव्यक्ति से, और दूसरी ओर समुदाय के कलाबोध और जीवनबोध के व्यापक उद्योग से, जोड़ता है। पश्चिमी देशों में प्राधुनिक नाटकघर बढ़ते हुए स्थापत्य और सौन्दर्य-बोध के भाव-साय रगमंच को नये-नये रूपों में समुदाय के जीवन से जोड़ने के प्रयोग-केन्द्र बन रहे हैं। उनके निर्माण में संसियों और उद्देश्यों की इतनी विविधता आती जा रही है कि एक ही नाटकघर में कई प्रकार से नाटकों का मंचीकरण हो सकता है—सीधे सामने दर्शकों को बैठकर, मंच के दो-तीन या चार ओर दर्शकों को बैठकर, मंच को गोलाकार भवदा अन्य किसी रूप में रखकर, आदि। इस प्रकार सर्वथा नये-नये रूपों और स्तरों में अभिनेता और दर्शक वर्ग के बीच संबंध बनता है जिससे नाटक की संप्रेषणीयता के नये स्तर खुलते हैं। नाटकघर और रगमंच के प्रति अधिक कल्पनाशील और सर्जनात्मक दृष्टि विकसित करके अभिनेता और दर्शक-वर्ग के बीच उस जड़ और औपचारिक संबंध को तोड़ा जा सकता है जो हमारे देश में खर्ब खर्ब-बोझदा मय के कारण बना हुआ है। हमारे अपने लोक रगमंच की परंपराएँ कहीं अधिक सुनी, प्रशिक्षितपूर्ण और दर्शक-वर्ग के साथ सहरी निकटता की हैं। नाटक मंडलियाँ यदि नाटक घरों और रगमंच की समस्याओं पर अधिक धुनेपन और रुद्धिमुक्त होकर विचार करें तो वे न केवल नाटकघरों के अभाव को किसी हद तक कम कर सकेंगी, बल्कि अपने रगकार्य को अधिक स्वतः स्फूर्त और जीवंत तथा कल्पनाशील बना सकेंगी।



संस्कृत और पश्चिमी नाटकों का प्रदर्शन

प्रदर्शन के बाह्य और आन्तरिक तत्वों की जो चर्चा अभी तक की गयी वह रंगकार्य के सामान्य पक्षों को लेकर ही थी, उन बातों के बारे में भी जो साधारणतः किसी भी प्रकार के नाटक को प्रदर्शन के लिए हाथ में लेने पर ध्यान में रखनी पड़ती हैं। पर हमारे देश के रंगकर्मीयों को कुछ ऐसे नाटकों का भी निरंतर सामना करना पड़ता है जिनके प्रदर्शन में कुछेक अन्य प्रकार की समस्याएँ अनायास प्रकट होती हैं। ये हैं सस्कृत नाटक और पश्चिमी नाटक। इस प्रकार से ये दोनों ही हमारे रंगकार्य से अनिवार्य रूप में जुड़े हुए हैं। प्रत्येक रंगकर्मी को कभी न कभी सस्कृत नाटक करने न करने का निर्णय करना पड़ता है और पश्चिमी नाटकों के प्रदर्शन से अनिवार्यतः सभी रंगमञ्चलियाँ भरती ही हैं। किंतु इन दोनों परंपराओं के नाटकों के प्रदर्शन में कुछ बुनियादी कठिनाइयाँ और उलझने सामने आती हैं जिनका बहुत बार कोई समुचित हल नहीं मिलता। अपने देश के रंगकार्य को ठीक से समझने के लिए इन दोनों ही प्रकार के नाटकों के प्रदर्शन पर कुछ विस्तार से विचार उपयोगी है।

संस्कृत नाटक

यह तो स्पष्ट ही है कि सस्कृत नाट्य परंपरा आज के रंगकर्मी के लिए इतनी मूल्यवान होती हुई भी उसे अपने रंगकार्य में जीवित रूप में सक्षिप्त कर सकना अत्यंत ही कठिन है। सस्कृत नाटक आज से सर्वथा भिन्न सामाजिक-सांस्कृतिक परिवेश में, एक सर्वथा भिन्न, आज से आज अपरिचित-विस्मृत, रंग-दृष्टि को लेकर, लिखे गए थे। उनकी रचना-शैली, और उसमें निहित नाट्य रुढ़ियाँ तथा नाटकीय उद्देश्य, इस युग के लिए भिन्न ही नहीं, उनका प्रकार ही सर्वथा अपरिचित है। इसी भाँति उनका दर्शन-वर्ण भी विविष्ट और भिन्न श्रेणी का, और आज से सर्वथा अलग दय की अपेक्षाओं वाला था। इन कारणों से सस्कृत नाटकों में निहित रंगमग को आज पुनर्जीवित करने की समस्या एक स्तर पर विग्रह जानकारी है, तो दूसरे स्तर पर ऐसी घटपट्ट मूरम, गवेषनशील तथा कल्पनाशील, रंगदृष्टि की भी है जो आज के रंगमञ्च और दर्शन-वर्ण की भी पहचाननी हो और साथ ही मूल सैली की रंगमञ्चीय भावधरणा के प्रति आस्था-

वान भी हो । सस्कृत नाटको को आज प्रभावी ढंग से प्रस्तुत कर सकने के लिए प्रतीत और वर्तमान में, परंपरा तथा प्रयोगशीलता में, गहरे स्तरों पर समन्वित आदश्यक तथा अनिवार्य हैं । उसके बिना सस्कृत नाटको को आज रगमंच पर प्रस्तुत करने के प्रयास विफल और दिशाभ्रष्ट हो जाते हैं ।

पिछले दस-पंद्रह वर्षों में सस्कृत नाटको के प्रदर्शन के जो प्रयास हुए हैं उन पर सरसरी नजर डालने से भी यह कठिनाई स्पष्ट हो जाती है । इनमें कुछ प्रयास तो वे हैं जिनमें सस्कृत नाटको को सस्कृत में ही प्रस्तुत किया गया । य तो स्पष्ट ही पुनरुत्थानवादी, प्रयत्न प्राचीन विद्या के पड़ितों के प्रयास होने हैं जिनका सर्जनशील रग-अभिव्यक्ति से कोई संबंध नहीं । नाटक-जैसी सामूहिक अभिव्यक्ति ऐसी भाषा में कभी साधक नहीं हो सकती जो किमी की मातृभाषा नहीं है, जिसमें अभिनेता या दर्शक-वर्ग अपना दैनन्दिन जीवन नहीं जीता । ऐसे प्रयत्न में किसी साधक भाषाभिव्यक्ति और भावानुभूति का प्रस्न ही नहीं उठता और सम्पूर्ण प्रयास एक सग्रहालयी यंत्ररज ही बन सकता है । इसी प्रकार सस्कृत नाटको के कुछ प्रदर्शन नृत्य-नाट्यो की भाँति भी किए गए जिनमें नाटक की कथावस्तु को प्राप्ति-परिकल्पना और उसके रूपरूप के सहारे नृत्य-संगीत द्वारा प्रस्तुत किया गया । पर ये प्रयत्न भी आधुनिक रगमंच में कोई योग देने की दृष्टि से महत्व के नहीं हैं क्योंकि उनमें वह अभिनेता पर नहीं, नर्तक पर होना है, और उनका संप्रेषण कति, भाव-महिमा, रगचर्या के साथ रावादो के संयोजन द्वारा नहीं होना, और इस प्रकार उनमें नाटक अपनी संपूर्ण अर्थवत्ता और मूल प्रकृति में सामने नहीं आता । इसलिए विचारणीय प्रयास केवल वे ही हैं जिनमें सस्कृत नाटको के अनुवाद धमका किसी प्रकार के रूपान्तर नाटको के रूप में ही प्रस्तुत किये गये ।

ऐसा प्रयास करनेवालों में हम दिल्ली के हिन्दुस्तानी थिएटर का नाम सबसे पहले ले सकते हैं । इस संस्था और संचालकों ने सस्कृत नाटको के प्रदर्शन की अपने परम उद्देश्य के रूप में स्वीकार किया था और उनका कहना था कि भारतीय नाटको में केवल सस्कृत नाटक ही कल्पना की ऐसी उन्नत और चरित्रों का ऐसा बहुविध रूप प्रस्तुत करते हैं, जिसमें अभिनेता, निर्देशक तथा दर्शक-वर्ग सभी के लिए कुछ चुनौती मौजूद है । इस संस्था ने पोलिका मिश्रा के निर्देशन में 'सकुण्ठा', हबीब खन्वीर के निर्देशन में 'मिट्टी की गाड़ी', और रामा जैदी तथा सधु के निर्देशन में 'मुद्रा राक्षस' का प्रदर्शन किया । इन सभी प्रदर्शनों में कुछ दिलचस्प बातें होने पर भी, वे इस बात के दृढ़ ज्वलत उदाहरण थे कि सस्कृत नाटको को कैसे नहीं करना चाहिए ।

इन सभी नाटको की पहली समस्या तो अनुवाद की ही थी । सस्कृत रचना का, विशेषकर नाटक का, उसकी पूरी मानसिक, सामाजिक, सांस्कृतिक

पृष्ठभूमि को जाने समझे बिना, किसी हद तक उसके साथ गहरे तादात्म्य के बिना अनुवाद प्रायः असंभव है। ऐसी स्थिति में केवल शब्दों का बलेवर हाथ लग सकता है, उनका पीछे की भाँसा नहीं। उर्दू, या तथाकथित हिन्दुस्तानी, में एक और आत्यंतिक कठिनाई है कि वह कम से कम हिन्दी भाषी पाठक या दर्शक के मन में मुस्लिम अथवा मुस्लिम प्रभावों से परिपूर्ण, संस्कृति से सश्रद्ध है, जो के इतिहास के एक विशेष युग की सूचक है। उसमें संस्कृत रचना का अनुवाद अपनी भाव-सबद्धता खो देता है, और बहुत बार तो वह उन विशेष गूँथताओं को अभिव्यक्त ही नहीं कर पाता जो मुस्लिम संस्कृति में नहीं थी और जिनके लिए भारत भर में प्रायः संस्कृत उद्गम के शब्द और पर्याय ही अनिवार्य हैं, इत्यादि। जो हो, उपर्युक्त प्रदर्शनों में व्यवहृत अनुवादों में एक प्रकार की बनावट, सतहीपन और तीव्र सरलीकरण जैसा था, जिससे अनुदित संस्कृत नाटकों का वाक्य, उनकी प्रगीतात्मक तरलता, और उनका विशिष्ट वातावरण नष्ट हो जाता था।

किन्तु अनुवादक होने के अतिरिक्त इन नाटकों के निर्देशक भी ये लोग स्वयं ही थे। इसलिये सांस्कृतिक परिवेश से गहरे आत्मीय परिचय का प्रभाव निर्देशन में विस्फोटक तीव्रता से उभर आया। भावदशाओं की सूक्ष्मता, उनके पीछे स्वीकृत रुढ़ियाँ और मान्यताएँ, उनको नियमित करने वाला सौन्दर्य बोध, रस-सबधों साहित्यिक-सैद्धान्तिक दृष्टि, विभिन्न चरित्रों का प्रगत रुढ़ि सम्मत प्रगत स्वतन्त्र व्यक्तित्व, उनके सबधों के सामाजिक सूत्र, आदि आदि, अनेक महत्त्वपूर्ण पक्षों पर इन प्रदर्शनों में कोई ध्यान नहीं दिया जा सका था। एक मोटे उदाहरण के तौर पर, 'मिट्टी की गाड़ी' में बसंतसेना अपने संपूर्ण व्यक्तित्व में एक बाढाक औरत लगती थी, गणिका नहीं। गणिका की संवधारण और उसके पीछे जटिल सामाजिक सबधों की स्थिति का 'मिट्टी की गाड़ी' में इतना अधिक सरलीकरण हो गया था कि वह पूरव और अतिभिन्न लगता था। 'शकुन्तला' के प्रदर्शन में शकुन्तला का व्यक्तित्व और प्राचरण तो किसी भी निर्देशक और अभिनेत्री के लिए चुनौती है। आमतौर पर जितने भी रूपायन हुए हैं उनमें वह या तो एकदम बनावटी लगती हैं या मर्त्यो प्रकार की लडकी। उनका चरित्र कैसे गूँथ और मुकुमार भाव-मनुष्य पर स्थित है, इसे ग्रहण करने के लिए माधारण से कुछ अधिक संवेदनशीलता और अध्यवसाय चाहिए। हिन्दुस्तानी बिण्टर द्वारा संस्कृत नाटकों के प्रस्तुतीकरण में वह गूँथ समझ नहीं थी।

दूसरी ओर, उनके निर्देशन इतना समझते थे कि वे वयार्थवादी नाट्य नहीं हैं। परम्परा उनके प्रवयार्थवादी स्वरूप को अभिव्यक्त करने के लिए उन्होंने पश्चिमी, मुख्यतया ब्रिस्ट की, प्रचलित पद्धतियाँ अपनायीं। हवीं तनवीर

ने 'मिट्टी की गाड़ी' को एक 'नयी नोटकी' कहा और उसमें बहुत सी लोक-संगीत की धुन भरी, एक विशेष प्रकार से रीतिवद्ध गतियों का प्रयोग किया, शरभ में सूत्रधार को ग्रोवरवोट और पाइप लेकर मंच पर प्रस्तुत किया (यह भूमिका स्वयं हबीब ने की थी)। इस प्रकार 'मृच्छकटिक' की कहानी पर आधारित एक नया रंगारंग दिलचस्प तमाशा तो हो सका पर सस्कृत नाटक का उसमें कहीं पता न था—न चरित्रों की परिकल्पना और उनके मचीय रूपायन में, न उनकी गतियों और व्यवहारों में न नाटक के सांस्कृतिक परिवेश में और न उसकी विशिष्ट सौंदर्य-दृष्टि में। कुल मिलाकर 'मुद्राराक्षस' भी एक दिलचस्प ब्रह्मतीय-भंग्यासिका भर था, सस्कृत नाटक नहीं और मोनिक्वा मिश्रा का 'शकुंतला' तो कुछ भी नहीं था। इब्राहीम अल्काजी ने एक बार मगठीभाषी अभिनेता मडली के साथ हिंदी में 'अभिज्ञान शाकुंतल' के प्रदर्शन का प्रयास किया तो उनकी रीतिवद्धता भी पश्चिमी डंग की होने के कारण और पंक्तियों के बाधन, पाठ और उच्चारण में अत्यधिक कृत्रिमता तथा भावहीनता के कारण प्रदर्शन सर्वथा असफल रहा था।

किंतु इसके बावजूद यह बहुत से सवेदनशील और मर्मी रसप्रप्टा मानते हैं कि सस्कृत नाटक केवल सग्रहालय के पदार्थ न तो अपनी मूल परिकल्पना में थे, और न आज ही हैं। उन्हें जीवित रगमचीय कृति के रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है, उसके लिए उपयुक्त मानसिक तैयारी और दृष्टि चाहिए। इस का कुछ प्रमाण, चाहे जितने अपर्याप्त और घट्टरे रूप में सही, शांता गाँधी के निर्देशन में राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के छात्रों द्वारा प्रस्तुत 'मध्यम व्यायोग' में मिला। बहुत-सी सीमाओं और कठिनाइयों के बावजूद, शांता गाँधी ने गतियों के संयोजन, राखावों के पाठ, उच्चारण और गायन, तथा अभिनय के रूपायन में आधुनिक नाटक की विश्वसनीयता के साथ कुछ नाट्यशास्त्रीय रुढ़ियों और पद्धतियों को समन्वित किया। फलस्वरूप पात्र सजीव लगे और उनमें एक ऐसी प्रयथार्थता भी रही जो उन्हें एक भिन्न प्रकार के सांस्कृतिक-रगमचीय वातावरण में प्रतिष्ठित करती थी। पूर्वरंग के विशेष संयोजन द्वारा वे ऐसे वातावरण का निर्माण कर सकी जो प्रयथार्थ तो था पर अपने भीतर एक विश्वसनीय लोक, चाहे वह केवल कल्पनामय ही सही, जीवित रूप में साकार करता था। संगीत का भी उपयोग वर्णनात्मक न होकर व्यञ्जनापूर्ण था। निस्संदेह प्रदर्शन निर्दोष न था और उसे संपूर्णतः विश्वसनीय तथा नलात्मक बनाने के लिए और अधिक साधन, समय तथा कल्पनाशील प्रयास आवश्यक था पर फिर भी उसने यह संभावना तो प्रता से स्पष्ट कर दी कि सस्कृत नाटक हमारे आज के रगमच के जीवित मङ्गल बन सकते हैं और उनका प्रदर्शन न केवल सवेदनशील, विदग्ध दर्शकों को एक विशिष्ट प्रकार की नाट्यानुभूति सुलभ कर सकता है, बल्कि वे

आधुनिक भारतीय रंगमंच के भावी विकास की दृष्टि में बड़ा सार्थक और मूल्यवान योग दे सकते हैं। उनके द्वारा हमारी सैकड़ों वर्षों की सोई हुई परंपरा एक सदम और परिश्रेय के साथ सर्जनशील कलात्मक रूप में फिर से साकार हो सकती है।

वास्तव में आधुनिक भारतीय रंगमंच के लिए संस्कृत नाटक साहित्य, नाट्यशास्त्र तथा प्राचीन प्रदर्शन पद्धति तीनों का ही महत्व अद्वितीय और अनन्य है फिर आज उसे अपने लिए सार्थक और जीवित बना सक्ने में कितनी ही कठिनाइयाँ और उत्सर्गें क्यों न हों। यह हमारे देश के सांस्कृतिक जीवन के अन्तर्विरोध की ही एक अभिव्यक्ति है कि बहुत-से रंगकर्मी और नाटक-प्रेमियों की संस्कृत नाटक आज निरर्थक और उपेक्षणीय समझा है, जबकि पश्चिमी देशों के कई कल्पनाशील रंगचित्रक और रंगलपटा अपने रंगमंच की जीवित और अभिव्यजनापूर्ण बनाने के लिए प्राच्य और भारतीय रंगमंच की ओर उन्मुख होने हैं।

संस्कृत नाटकों की ही तें तो उनमें एक अत्यन्त उच्च सर्जनारमक स्तर के नाटक साहित्य का भंडार है, केवल साहित्य की ही दृष्टि से नहीं, रंगमंच पर प्रस्तुत करने के उपयुक्त भाषणों की दृष्टि से। 'अभिज्ञान शाकुन्तल', 'मृच्छकटिक', 'मुद्राराक्षस', स्वप्नवासवदत्ता, 'उत्तररामचरित', 'विश्रामोर्वशीय', 'रत्नावली', 'उरुभंग', 'मगधदंजुवम्', 'मध्यम व्यायोग', आदि नाटक विषयगत विविधता और रोचकता के लिए, जीवन के सूक्ष्म पर्यालोचन के लिए, वातावरण-की विशिष्टता के लिए, और दौलीयत नवीनता के लिए, बड़ा व्यापक क्षेत्र प्रस्तुत करते हैं। उनमें बहुकाव्य-तत्त्वपर्याप्त मात्रा में है जो नाटक की नीरमता से निवानकर जीवन की गहराई में स्थापित करता है। उनमें इतने प्रकार के हमने अधिक अभिनेय पात्र हैं जो किसी भी क्षमतावान अभिनेता के लिए आकर्षण का भी कारण हो सकते हैं और चुनौती का भी। उनको मंच पर रणार्पित करने का प्रयास उसके लिए गतानुगतिकता और तुच्छता से निवानकर एक कल्पनाशील समार की सृष्टि का प्रयामविष्ट होगा जिसमें उसकी अभिनय प्रतिभा को अभिव्यक्ति के महत्त्वपूर्ण अवसर मिल सकेंगे, क्योंकि प्रस्तुत के नाटक अभिनेता को ही प्रधानता देने हैं और अपने संपूर्ण प्रस्फुटन के लिए अभिनेता की प्रतिभा पर ही निर्भर है। इन में भावों, स्थितियों और मपूर्ण कार्य-व्यापार में एक प्रकार की उन्मुक्तता और तरलता है जो कल्पनाशील अभिनय-मनोजन की भाग करती है। इनमें संगीत और नृत्य अवयवानुत्पात्मक गतिधों के साथ नाट्य के अभिनय का ऐसा समन्वय है जो किसी निर्देशक को अपनी कल्पनाशीलता और उपज के भरपूर उपयोग का अवसर देता है। रंगमञ्चा की दृष्टि में भी उनका परिवेष्ट पत्यत ही सूक्ष्म कलाबोध और सुगन्धिपूर्ण दृष्टा-

त्मक कल्पनाशीलता की अपेक्षा रखता है ।

किन्तु इस सबके बाद भी यदि ये नाटक सहज ही रगमच पर जीवत नहीं हो पाते तो उसका कारण क्या है ? एक तो यही कि हम उन्हें या तो 'नाट्य-शास्त्र' में सिखे हुए कट्टर नियमों के यांत्रिक और शायद रगवत्पन्नाहीन प्रयोग द्वारा प्रस्तुत करना चाहते हैं, या पश्चिम की यथार्थवादी, अथवा प्रयोगवादी रगशीलियों के आधार पर । किन्तु ये दोनों ही रबिये मूलतः अपर्याप्त और भ्रामक हैं ।

सबसे पहली बात तो यह समझनी पड़ेगी कि वे एक विशेष सामाजिक स्थिति की, सांस्कृतिक परिवेश और जीवनदृष्टि की, उपज हैं । उस पूरे सांस्कृतिक-मानसिक परिवेश को गहराई से समझे बिना इन नाटकों की आत्मा तक नहीं पहुँचा जा सकता । उनका आधार दो विरोधी स्थितियों के पारस्परिक संघर्ष की अवधारणा नहीं, बल्कि एक समग्र स्थिति के अपनी आंतरिक गति के फलस्वरूप एक सतुलन की अवस्था में पहुँचने की अवधारणा है । जीवन को केवल संघर्ष के रूप में ही देखना क्यों अनिवार्य है ? सस्कृत नाटककार अपने जीवन के बोध को जिस स्तर पर स्थापित करता है, वहाँ संघर्ष और उसकी परम विस्फोटक परिणति का प्रश्न प्रवातार है । जीवन में संघर्ष है, होता है पर केवल उसी के माध्यम से, केवल उसी के सदर्थ में, अनुभव को रखना नाटक के लिए अनिवार्य क्यों माना जाय ? एक सर्वथा भिन्न स्तर पर भी मानव संवधा के पारस्परिक संपात और उसकी गति को, व्यापार को, प्रस्तुत किया जा सकता है । सस्कृत नाटक के पश्चिमी नाटक से भिन्न इस उद्देश्य को, और उसी के अनुरूप विवक्षित किये गये शिल्प को, समझ कर इन नाटकों के केन्द्रीय कार्य-व्यापार और उसकी गति, उनकी जटिलता तथा सश्लिष्टता और उनसे जुड़े हुए उनके नाट्य रूप को, ग्रहण किया जा सकता है । उस विशिष्ट जीवन-दृष्टि और सौंदर्यबोध से विच्छिन्न करके उन पर आधुनिक यथार्थवादी अथवा प्रयोगवादी दृष्टियों का आरोप अविवेकपूर्ण ही नहीं है, उनके कारण ही इन नाटकों का अपना विशिष्ट रग-सौंदर्य और नाट्यरूप पकड़ में नहीं आता ।

दूसरी महत्वपूर्ण बात यह है कि सस्कृत नाटक 'सहृदय' के लिए, एक विशेष प्रकार से प्रशिक्षित और संवेदनशील दर्शक-वर्ग के लिए अभिप्रेत थे । उनके पूरे आस्वादन के लिए किसी हद तक दर्शक में भी उसी प्रकार की पहले से तैयार आवश्यक है जैसी भारतीय शास्त्रीय संगीत या नृत्य के आस्वादन के लिए आवश्यक होती है । दूसरे शब्दों में, बड़े सामूहिक प्रदर्शनों के बजाय पहले से प्रबुद्ध दर्शक-वर्ग में घनिष्टता और आत्मीयतापूर्ण प्रदर्शन के लिए अधिक उपयुक्त है । एक बार उनको जीवत रूप में प्रस्तुत करने की परिपाटी चल पड़ने पर उनके दर्शन-वर्ग का विस्तार निस्संदेह हो सकता है ।

जैसा पहले भी कहा गया संस्कृत नाटकों के प्रस्तुतीकरण में पहली कठिनाई उनके रंगमंचोपयोगी अनुवादों के अभाव से होती है। संस्कृत नाटकों के अनुवाद रंगमंच से सबढ लोगों के द्वारा अथवा उनके सक्रिय सहयोग से होने चाहिए। साथ ही अनुवादक को न केवल संस्कृत भाषा और नाट्य कृतियों की जानकारी, बल्कि स्वयं अपनी भाषा में काव्य भाषा की व्यञ्जनाशक्ति और उसके नाटकीय संयोजन की समझ, होना आवश्यक है, जिससे वह मूल सवादों के बहुस्तरीय संयोजन को अनुवाद में भी सुरक्षित रख सके। संस्कृत नाटकों के सवाद एक साथ ही साधारण बोलचाल, काव्यात्मक पाठ, मस्वर पाठ और गेय पद का उपयोग करते हैं, गद्य, पद्य और गीत का उपयोग करते हैं। यथामभव अनुवाद में यह वैचित्र्य भा सकना चाहिए। वास्तविक अभिनय के स्तर पर इस विविध रूपों के अलग अलग प्रयोग की सार्वकता अभिनेता के मन में स्पष्ट होना आवश्यक है, साथ ही उसका अभिनय की भाषा पर पूरा अधिकार होना, सवादों के काव्यात्मक अर्थों और व्यञ्जनाओं के प्रति संवेदनशील और उनको अभिव्यक्त करने के लिए प्रशिक्षित होना भी आवश्यक है। तभी वह उनका निहित भाव्य, उनका त्रिन्ध प्रधान स्वरूप संप्रेषित कर सकेगा। इसी प्रकार की कठिनाई रवीन्द्रनाथ ठाकुर के नाटकों में सवादों को बोलने में हुआ करती थी और उनकी भातारिक तथा उसकी सार्धकता को न पकड़ने पाने के अधिकांश बंगाली अभिनेता उनको ठीक से बोल न पाने थे। वे या तो बनावटी हो जाते या निर्जीव मुनाषी पड़ते। रामु मित्र और बहुरूपी के अभिनेताओं ने बड़े धैर्य और परिश्रम से इस कठिनाई को दूर किया और अब उनके प्रदर्शनो में वे सवाद अपनी समस्त चित्रमयता, काव्यात्मकता और सक्षिप्तता के साथ ही इतने भाविक और प्रभावी मुनाई पड़ते हैं। संस्कृत नाटकों के सवादों के प्रस्तुतीकरण में भी इसी प्रकार की कल्पनाशीलता की आवश्यकता है।

इसी प्रकार गतियों में भी साधारण दैनंदिन चाल, संयुक्त गति और नृत्यमूलक गतियों का सुचित संयोजन चाहिए। 'नाट्यशास्त्र' में वर्णित सभी करण और आलियाँ नाटकोपयोगी नहीं हैं, बहुत-सी तो केवल नृत्य के लिए उपयुक्त हैं। वास्तव में उनके आधार पर एक नया गति विधान इन नाटकों के आधुनिक प्रस्तुतीकरण के लिए विकसित करना आवश्यक है। सम्बन्ध नहीं बात विभिन्न हस्तों तथा अन्य मुद्राओं के बारे में भी नहीं जा सकती है। पर सबसे महत्वपूर्ण बात है कि वाक्, गति और मुद्रा का यह संयोजन अतन अभिनेता के मूर्धन व्यक्तित्व द्वारा भूत भावस्थिति के संप्रेषित होने के लिए है। हम समस्त रीतिवृत्तों के माध्यम में, और उसकी महत्त्वता लेकर, अभिनेता को चरित्र की स्थितियाँ तथा भावदशाओं को, उनके व्यक्तित्वों को, उनके पारस्परिक संबंधों को, विश्वमनीय रूप में अभिव्यक्त करना है। रीतिवृत्तों

साध्य नहीं है साधन है, और यह हर प्रकार की रीतिवद्धता के बारे में सही है। पश्चिमी शैलियों में, जैसे थ्रेस्ट की शैली में, रीतिवद्धता के साथ साथ अभिनेता को अपनी भावाभिव्यक्ति को इस प्रकार से संयोजित करना पड़ता है कि नाटक की और पात्र की भावदशा अधिकतम, बल्कि संपूर्ण, विश्वसनीयता के साथ संप्रेषित हो जाये। संस्कृत नाटकों में भी रीतिवद्धता के साथ पात्रगत स्थितियों और भावदशाओं के विश्वसनीय प्रक्षेपण आवश्यक है। तभी नाटक का भाव संप्रेषित हो सकेगा और रीतिवद्धता उस संप्रेषण में सहायक हो सकेगी। इस बात पर शक नहीं है कि अभिनेता के इन प्रयत्नों को कल्पनाशील रंगसज्जा प्रकाश-व्यवस्था, ध्वनि-संयोजन और कई बार विशिष्ट रूप-सज्जा, द्वारा तीव्रतर और संपुष्ट किया जाना चाहिए।

संस्कृत नाटकों के प्रस्तुतीकरण से संबंधित इस अत्यंत सामान्यीकृत विवेचन से भी यह स्पष्ट है कि इस कार्य के लिए अनुवादक, निर्देशक, अभिनेता-मंडली, तथा रंगशिल्पियों का अत्यंत निष्ठा और परिश्रमपूर्वक सहयोग, पूर्व-अभ्येक्षण तथा कल्पनाशील चिंतन तो आवश्यक है ही, विशेषकर अभिनेताओं का सुनिश्चित प्रशिक्षण अत्यंत ही आवश्यक है। इस समृद्ध किंतु विस्मृत प्रायः परंपरा के प्रतरण में बैठकर उसके उपयुक्त अपने अभिनय-तंत्र को प्रशिक्षित किए बिना उसका पुनरुद्धार और पुनः मर्मण संभव नहीं है। यह कार्य चतुराई का, किसी युक्ति-समूह के कौशलपूर्वक नागू करने का नहीं, परिश्रमपूर्वक अपने आपको उसके अनुरूप ढालने का है जिसमें समय, साधन और धीरज सभी पर्याप्त मात्रा में आवश्यक हैं। कोई संवेदनशील रंगसमुदाय यदि आवश्यक साधन जुटाकर इसे कर डाले तो वह आधुनिक भारतीय रंगमन को समृद्ध तो करेगा ही, सम्भवतः उसे एक अधिक सार्थक और फलदायी दिशा भी दे सकेगा।

पश्चिमी नाटक

पश्चिमी नाटक के प्रदर्शन की समस्याएँ संस्कृत नाटकों से भिन्न प्रकार की हैं। सबसे पहली बात तो यह है कि पश्चिमी रंगमंच से पर्याप्त प्रभावित होने पर भी पश्चिमी नाटक बहुत सहज रूप में हमारे रंगमंच पर रूप नहीं पाते, और यह प्रश्न विचारणीय है कि उनका प्रदर्शन किस रूप में हमारे नाटक लेखन और प्रदर्शन को प्रभावित करता या कर सकता है। यह तो स्पष्ट ही है कि पश्चिमी नाटकों के प्रदर्शन ग्राम-तौर पर हमारे सामाजिक जीवन और रंगमंच पर गहरे पश्चिमी प्रभाव, तथा भारतीय भाषाओं में नाटक साहित्य की क्षीणता, विशेषकर अच्छे नाटकों की कमी, के कारण हो किये जाते हैं, और वे कई रूपों में और कई प्रकार से हमारे रंगमंच से जुड़े हैं। पर फिर भी उन

का प्रदर्शन हमारे रंगमंच के लिए कई प्रकार की कठिनाइयाँ उत्पन्न करता है जिनकी उपेक्षा नहीं की जा सकती।

इन पश्चिमी नाटकों के प्रदर्शन का एक रूप तो हमारे देश का अंग्रेजी रंगमंच है। देश के सभी महानगरों में ऐसे धन्यवक्तापी दल हैं जो अंग्रेजी में पश्चिमी नाटक करते हैं। बल्कि कई जगह तो रंगमंचीय गतिविधि को महत्वपूर्ण कार्य का दर्जा दिलाने और कलात्मक अभिव्यक्ति के रूप में प्रतिष्ठित कराने का थोड़ा स्थानीय अंग्रेजी रंगमंच को दिया जा सकता है। अंग्रेजी में नाटक करने और देखने वाला समाज का संघात उच्च वर्ग ही होता था और है। इसलिए उनका रंगमंच एक ओर सामाजिक संपर्क और परस्पर मिलने-जुलने का साधन बनता है, दूसरी ओर उसे भावारा और सिरफिरे लोगों के सौक की बजाय उपयोगी और शिक्षित सम्य लोगों के उपयुक्त कार्य का दर्जा भी प्राप्त होता है। इसके साथ ही अंग्रेजी में सत्तार भर के उत्कृष्ट नाटक सुलभ होने के कारण, और बहुत बार उनके प्रदर्शन में समाज के सुशिक्षित सुचिंतित नलाभिमियों के भी भाग लेने के कारण, अंग्रेजी नाटकों के प्रदर्शन, विशेषकर स्थानीय भाषा के रंगमंच के विचार के अभाव में, अपेक्षा अधिक कलात्मक और सार्थक नाट्यानुभूति के माध्यम बन पाते हैं, और बहुत बार उनका स्तर भी ऊँचा होता है। अंग्रेजी नाटकों के माध्यम से नाटक लेखन और रंगमंच के क्षेत्रों में विश्व भर की नवीनतम प्रवृत्तियों, प्रयोगों और कलात्मक भूभ्रम का प्रभाव, चाहे जितने ही अनुकरणीय और उतरे हुए रूप में ही, समहानगरों के रंग प्रेमियों तक पहुँचता रहा है। बम्बई, दिल्ली, कलकत्ता, मद्रास जैसे नगरों की कई मण्डलियों ने, और उनके कुछ कल्याणशील प्रतिभावान निर्देशकों, अभिनेताओं ने, भारतीय भाषाओं के रंगमंच के आगे नये परिप्रेक्ष्य और कलात्मक स्तर रखने में भी उल्लेखनीय योग दिया है। कई भारतीय भाषाओं के रंगमंच के कई वर्तमान उल्लेखनीय निर्देशक, अभिनेता, बल्कि कुछ नाटककार तक, प्रारम्भ में अंग्रेजी रंगमंच से सबढ रहे हैं और वही से अनेक नये विचारों, आदर्शों और प्रतिमानों की आत्मनात् करके अब भाषाई रंगमंच में आगे आगे हैं।

किंतु अंग्रेजी के ये प्रदर्शन चाहे जितने कलात्मक और प्रेरणादायी रहे हो, वे भारतीय रंगमंचीय कार्यकलाप का एक अत्यंत ही भीमिन, कृत्रिम और अवांस्तव पक्ष ही हो सकते हैं। रंगमंच स्वभाव से ही सामुदायिक क्रिया है जो सजंशों और प्रमाताओं की गहराई में जाकर तभी एक दूसरे में मजबूत बन सकती है जब वह उनकी मातृभाषा में हो, ऐसी भाषा में हो जिसमें वे मायाव्यन अपनी ज़िदगी और गहरे से गहरा अनुभव प्राप्त और परिभाषित करने हैं और दूसरों को संप्रेषित करते हैं। जाहिर है अंग्रेजी वह भाषा हमारे देश के लिए

नहीं है, चाहे समाज के कुल्लेय अशो और व्यक्तियों का कितना ही अधिक पश्चिमीकरण नथो न हो चुका हो। इसके अतिरिक्त अंग्रेजी नाटक बुनियादी तौर पर हमारे देश के जीवनानुभव को हमारे देश के परिचित रूपों, भूमिभाषों, मुद्राओं और बिम्बों में नहीं प्रस्तुत करते। उनमें चित्रित सामाजिक अथवा वैयक्तिक सबंध हमारे सौतूहल और जिज्ञासा के विषय हो सकते हैं पर उनका हमारे अपने ही अनुभवों तथा सबंधों के साक्षात्कार या अन्वेषण का माध्यम हो सकना बहुत कम ही संभव है। और भारतीय जीवन पर अंग्रेजी में लिखे गये नाटक नहीं के बराबर ही हैं इसीलिए अंग्रेजी भाषा का रगमंच हमारे जीवन के साथ किसी गहरे स्तर पर जुड़ा नहीं हो सकता और न उस रूप में प्रभावित कर सकता है। बल्कि साधारणतः तो अंग्रेजी रगमंच एक कृत्रिम तथा जन-जीवन से कटे हुए, बल्कि उसे सुन्ध समझने वाले वर्ग का, हमारे समाज के सत्ता, अधिकार और सुविधा प्राप्त वर्ग का, पँधनेबल कार्यकलाप ही होता है, जो वह वर्ग अपने मनोरंजन के लिए, सामाजिक संपर्कों के लिए करता है। प्रायः वह सामाजिक सीडियाँ चढ़ने और अन्य कार्यों का साधन मान होता है, किसी गहरे और सार्थक अर्थ में कलात्मक अभिव्यक्ति, कलात्मक सन्निवेश और सामुदायिक आत्म-साक्षात्कार का प्रयास नहीं। इसीलिए अंग्रेजी के माध्यम से पश्चिमी नाटकों का भारतीय रगमंच से संपर्क न तो बहुत गहरा हो सकता है और न बहुत सार्थक तथा मूल्यवान् ही। भारतीय रगमंच में उनके प्रदर्शन की सार्थकता अथवा निरपेक्षता का विवेचन प्रादेशिक भाषाओं के रगमंच के सदर्भ में ही करना आवश्यक होगा।

अपनी भाषा में निदेशी नाटक करने के साथ यह प्रश्न मूलरूप में जुड़ा हुआ है कि उनका अधिकतम अनुवाद करना चाहिए अथवा भारतीय परिवेश में रूपान्तर। इस प्रसंग में यह निरंतर उठने वाला प्रश्न है जिसका स्पष्ट ही कोई सामान्य सार्विक नियम न तो संभव है और न उचित। कुछ नाटकों का अर्थ और परिदेश संभवतः इतना सामान्य होता है कि उनकी आत्मा की हत्या बिना उनका भारतीय परिवेश में रूपांतर किया जा सकता है, जबकि कुछ नाटकों की जड़ें अपने परिवेश में इतनी गहरी होती हैं कि उनका अनुवाद तक कठिन हो जाता है, रूपांतर की तो बात बचा। पश्चिमी प्रेरणा से आधुनिक रगमंच के प्रारम्भ के दिनों में शेक्सपियर के नाटकों का बड़े पैमाने पर भारतीय भाषाओं में रूपान्तरण हमारे रगमंच पर प्रस्तुत किया गया। उसके बहुत से नाटकों ने तो कई-कई रूपान्तर हुए और खेले गये। पर साधारणतः उनके रूपान्तर करने वालों ने उन नाटकों के अति-नाटकीय कार्य-व्यापार, और उसके माध्यम से संभव अतिरंजना, पर ही ध्यान दिया, उनका वाक्य तथा मानव भावनाओं का अत्यंत सूक्ष्म अन्वेषण उपेक्षित ही रहा। फिर भी शेक्सपियर के बहुस्तरीय पात्रों

को उस रंगमंच पर भी उतारने की कोशिश हुई, क्योंकि वे किसी भी प्रतिभावान अभिनेता के लिए बड़ी भारी सभावनाएँ और अवसर प्रस्तुत करते थे, और हमारा उस युग का वह रंगमंच प्रधानतः अभिनेता का ही रंगमंच था। किन्तु कुल मिलाकर शेक्सपियर के नाटकों के गहरे मानवीय तथा कलात्मक पक्ष का समुचित अनुभव हमारा उस समय का रंगमंच उन रूपांतरों द्वारा नहीं कर पाया। और अब प्रवृत्तिशेक्सपियर को प्रविक्त अनुवाद में प्रस्तुत करने की ही पध्ति है।

किन्हीं हद तक यही बात मोलियर के नाटकों के बारे में भी सच है। मोलियर में भी कुछेक मात्र इतने सामान्य शब्दों 'टाइप' हैं कि वे तो किसी हद तक भारतीय परिस्थितियों में खप जाने हैं, पर जिन सामाजिक-सांस्कृतिक संबंधों और प्रतिक्रियाओं पर उन नाटकों का कार्य-व्यपार, उनका हास्य और व्यंग्य, तथा उनकी मूल मानवीय करुणा, आधारित है, वे रूपांतरों में बिद्वत्सनीय नहीं रह पाती और बहुत बड़े बड़े व्यंग्य परिस्थिति तो बची रहती है, उसकी समस्त सूक्ष्मताएँ रूपांतर में गायब हो जाती हैं।

पिछले दिनों प्रसिद्ध बेगता मडली 'बहुहरी' ने इस्मन के दो नाटकों का रूपांतर प्रस्तुत किया 'पुतुल सैना' (ए डांस हाउस) और 'दशक' (एन एनिसी प्राफ द पीपल)। चैतन्य के एक छोटे नाटक 'एनिवर्सरी' का रूपांतर भी वह मडली कर चुकी है। निस्संदेह इन रूपांतरों में ऐसा सूक्ष्म कलाबोध और मूल नाटकों की आत्मा के साथ ऐसा गहरा सादृश्य स्थापित हो पाया कि मूल के सभी संवादों तक को ज्यों का त्यों रखा जा सके और फिर भी एक विश्वसनीय भारतीय परिवेश और उसमें अपनी नियति से जुड़ने हुए इमानों का प्रामाणिक लगने वाला चित्र सामने आया। बल्कि एक हद तक इस्मन के दोनों नाटकों के एक नये ही अर्थ से, उनकी तीव्र ममतामयिण सार्वभौमता से, साक्षात्कार हुआ 'पुतुल सैना' स्त्री-भारत मन्त्रा के सच्चे ईमानदार आधार ग्रन्थेपण बन गया और 'दशक' महर सामाजिक व्यवस्था में घतनिमित्त निहित स्वार्थों और पावड तथा आत्मछत्र के निर्मम उद्घाटन का प्रमाणमित्र। पर संभवतः वह इन नाटकों की विविष्ट भाववस्तु और इस मडली के कार्य के पीछे गहरी कल्पनाशील और संवेदनशीलता का ही परिणाम है, जो साधारणतः बहुत बढि होना है। किन्तु इस मडली ने भी अनुभव हुआ कि कृतानी बनामिक नामदी 'रोबो ईडिपम' का भारतीय रूपांतर उमने साथ न्याय नहीं करेगा और इसी में उमने उसे प्रविक्त अनुवाद में प्रस्तुत किया।

कालाचरण की प्रयत्नशीलता एक अन्य साधुना नाटक कायू के 'नांग नांग-जंग' के उद्गू रूपांतर 'सपने' में तीव्रता में उभर पायी। उमने राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय द्वारा प्रदर्शन में पात्रों के व्यक्तित्व और उनकी वाक्ता तथा सांस्कृतिक

प्रतिक्रियाओं में असंगति इतनी स्पष्ट थी कि मूल की भाव-तीव्रता रूपांतर में आरोपित अतिनाटकीयता मात्र जान पड़ती थी। बर्नार्ड शा के 'गिगमेलियन' पर आधारित 'माइ फोर लेडी' का उर्दू रूपांतर 'आखर का स्वाद' में भी प्रदर्शन की मनोरञ्जकता के बावजूद बुनियादी कृत्रिमता और अविश्वसनीयता बनी रहती है। गुजराती में अमरीका के 'ब्रॉडवे' अथवा लंदन के 'वेस्ट-एण्ड' में लोक-प्रिय वार्मादियों का भारतीयकरण और भी बनावटी तथा सतही लगता है और थोड़ा-बहुत मनोरंजन भले ही करता हो, किसी प्रकार की कलात्मक अनुभूति का माध्यम नहीं बन पाता।

इस सब विवेचन से हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि पश्चिमी नाटकों को यदि भारतीय रंगमंच पर प्रस्तुत करना है तो अधिकांशतः वे अधिकल अनुवाद ही होने चाहिए, भारतीय रूपांतर नहीं। निस्संदेह किसी भी भाषा का कोई भी जीवत रंगमंच इतना सकीर्ण नहीं हो सकता कि देश-विदेश के श्रेष्ठ नाटकों को अपनी प्रदर्शन-मूर्धों से बहिष्कृत रखे। एक स्तर पर पहुँचकर, और और संभवतः उस स्तर पर पहुँचने तथा उससे आगे जाने के लिए, समर्थ रंग-वर्मी को युग की समस्त सार्थक नाट्याभिव्यक्ति का, चाहे वह किसी देश और भाषा की हो, अन्वेषण और उसके माध्यम से अपने आपसे साक्षात्कार आवश्यक हो जाता है। पर ऐसा साक्षात्कार बिना अपने निजी व्यक्तित्व की पहचान और उसके प्रति तीव्र सजगता के बिना नहीं हो सकता, ऐसी पहचान के बिना किसी समृद्ध प्रभाव से अभिभूत होकर उसके अनुकरण में पड़ जाने की बड़ी आशंका है। कुछ दिनों से हमारे देश की कुछ भाषाओं में योरोप और अमरीका के अग्र-दलीय, विशेषकर असंगतिवादी (एलिजंड) नाटकों के अनुवादों के प्रदर्शनों की भरमार होने लगी है किन्तु उसके कारण न केवल इसकी आशंका बढ़ी है कि इनके प्रदर्शन करने वाले साधारण दर्शक-वर्ग से बटकर एक आत्मप्रसक्त और श्रेष्ठता भाव से आजात फैशनपरस्त सकीर्ण मुट बन जाये, बल्कि उससे रंगमंच के ऊपर कृत्रिम विदेशी वातावरण और अधिक बदन की आशंका भी पैदा हुई है। विशेषकर दिल्ली में, हिंदी के कुछ नये प्रशिक्षित नाट्यकर्मी इन नाटकों से इस तरह प्रभावित हुए हैं कि उन्हें कोई भारतीय नाटक अच्छा ही नहीं लगता। अधिकांश इन आधुनिक पश्चिमी नाटकों का प्रदर्शन इन रंगकर्मियों को किसी मूलभूत बौद्धिक और भावगत अनुभूति की अभिव्यक्ति न होकर एक प्रकार का हीनतापूर्ण अनुकरण मात्र है जिससे न रंगमंच का कोई भला होता है और न उनके अपने रंग-व्यक्तित्व का। बहुत-से भारतीय नाटकों के साथ-साथ 'वेटिंग फॉर गोदो', 'बेयरटेकर', 'नो ऐलिजेंट', 'ऐटिंगनी' में से किसी एक-दो का प्रदर्शन तो चापद सार्थक हो सकता है, पर केवल इन्हीं, या इसी प्रकार के अथवा अन्य, पश्चिमी नाटकों पर आप्रह, अतत मड़ती और उसके सर्वनशील कर्मियों

को एक प्रकार की बध्यता की ओर ही ले जायेगा, क्योंकि वे अपने देश और समुदाय के परिवेश और उसके बौद्धिक तथा मानसिक जगत से कट जायेंगे।

विदेशी नाटकों के अनुवादों के प्रदर्शन में एक शिल्पगत कठिनाई भी है। उसमें प्रस्तुत पात्रों के व्यक्तित्व से, उनके सामाजिक, सांस्कृतिक तथा मानसिक जगत से, साधारणतः भारतीय निर्देशक और अभिनेता का केवल दूर से ही, कित्ताबों के द्वारा, परिचय होता है, जबकि मूल में वे एक निश्चित सांस्कृतिक-मानसिक परिवेश से उपजे होते हैं और कभी-कभी तो नाटक तथा रंगमंच की अपनी रुढ़ियों से निर्धारित हुए होते हैं। उस सबसे बहुत घनिष्ठ परिचय के बिना भारतीय रंगमंच पर उनका प्रस्तुतीकरण बड़ा सामान्यीकृत अथवा अत्यंत सतही, बाह्य और बनावटी ही हो सकता है। भारतीय रंगमंचों के—अभिनेता या निर्देशक के—पास न तो इतने साधन हैं कि वह सूक्ष्म और गहरे अध्ययन द्वारा यह परिचय प्राप्त कर सकें और न वह इतना परिश्रमी, अध्यवसायी और घातुरिक अथवा उपलब्धि के लिए इतना बेचैन ही होता है कि उसको प्राप्त करने के लिए आवश्यक प्रयास करें। फलतः उसका ध्यान ऊपरी टीम-टाम और एक प्रकार की रंगीय दर्शनोपना और सत्य के गौण पक्षों पर केन्द्रित होने लगता है, जिसके क्रमशः उसके अभ्यास बन जाने की आशंका है।

ऐसी स्थिति में पश्चिमी नाटकों के प्रदर्शन में कोई विविष्ट भारतीय शैली के ग्रन्थेयण और उसके द्वारा नाटक के वक्तव्य को अपने लिए सार्थक बनाने का तो प्रयत्न ही नहीं उठता है। बहुरूपी बडली द्वारा 'राजा ईडिप्स' के प्रदर्शन के संबंध में ऐसे कई महत्वपूर्ण प्रश्न उठे। इस दर्शन में क्षम मित्र ने 'राजा ईडिप्स' को पश्चिमी निर्देशकों और अभिनेताओं के शैक्षिक, अथवा उनके विविष्ट सांस्कृतिक, दृष्टिकोण से भिन्न कुछ इस रूप में प्रस्तुत किया कि ईडिप्स का मानवीय पक्ष चाहे एक असाधारण विधेय व्यक्ति के रूप में ही सही, उभर कर सामने आया, उसका कल्पक-आत्मक, अर्ध-कर्मकांडीय तथा धार्मिक रूप नहीं। इसके लिए अन्य वाता के प्रतिरिक्त अभिनय शैली में क्षम मित्र ने धात्रा को कुछ रुढ़ियों और बुद्धियों का उपयोग किया जिन्हें ईडिप्स का अति-मानवीय के बजाय मानवीय व्यक्तित्व अधिक प्रतिष्ठित हुआ। बोरसबो भी कुछ निर्व्यक्तिक की बजाय वैयक्तिक और निर्व्यक्तिक दोनों रूप देने से इसी मानवीय पक्ष की पूर्ति हुई। इस प्रकार कई दृष्टियों से 'ईडिप्स' का यह प्रदर्शन भारतीय दर्शक-वर्ग के लिए अधिक अर्थवान और समीप हो सका। पर केवल पश्चिमी यूनानी नाटक की परंपराओं से परिचित या उससे अधभूत बहुरूप-रंगमंचियों को यह रुचिकर नहीं हुआ। वे पश्चिमी नाटक को पश्चिमी ढंग के उगी मुहावरों से देखना चाहते थे और उस नाटक में भारतीय जीवन और रंगमंच के लिए आवश्यकता की इन शोख में वे निराश, निमग्न और दुःख हुए।

इसे उन्होंने शम्भु मित्र की अक्षयफलता और सीमा ममका और कहा ।

इसलिए यह प्रश्न बड़ा सार्थक और तात्कालिक हो जाता है कि हम पश्चिमी नाटकों का प्रदर्शन किसी विदेशी शैली या पद्धति की हवहू पुनरावृत्ति के लिए करते हैं या उस प्रदर्शन के माध्यम से अपने लिए कोई सार्थक अनुभूति का अन्वेषण करते हैं । वास्तव में पश्चिमी नाटक का प्रदर्शन दो स्तरों पर दोहरी चुनौती रगकर्मी के सामने प्रस्तुत करता है । एक ओर उस नाटक के अंतरंग सत्य और बाह्य रूपगत तथा रगमन्वीय विशिष्टता का यथासंभव सूक्ष्म और निश्चित अन्वेषण और निर्धारण आवश्यक होता है । दूसरी ओर उसके प्रस्तुतीकरण के माध्यम से उसकी, अपने लिए और अपने दर्शक-द्वय के लिए, बाह्य तथा अंतरंग सार्थकता और निश्चयनीयता की सृष्टि भी करनी पड़ती है । यह निस्संदेह कठिन काम है, और थोड़ा तथा प्रसिद्ध पश्चिमी नाटकों को चाहे जैसे ग्रन्थवा किसी प्रसिद्ध पश्चिमी प्रदर्शन के अनुकरण में खेल देने से कहीं अधिक जटिल तथा विवेकसाध्य है । वास्तव में पश्चिमी नाटकों का प्रदर्शन आज के गंभीर रगमंच के लिए आवश्यक तो बहुत है, पर उसको केवल वही रगमंडली तथा वे ही रगकर्मी ठीक से कर सकते हैं जो अपने देश के नाट्य मर्म से परिचित हों और उसे मूर्त बनाने की क्षमता रखने हों, अन्यथा इस बात की बड़ी भारी आशंका है कि ऊपरी पश्चिम-मोह तथा फंशपरस्ती में पड़कर एक प्रकार की बनावट ही हाथ लगे तथा समुदाय के भावजगत और रग संस्कार को गहराई और सवेदनशीलता देने के बजाय, हम स्वयं ही उनसे कटकर भ्रतग हो जायें । हमारा आधुनिक रगमंच पश्चिम से इतना प्रभावित होने पर भी, पश्चिमी नाटकों का प्रदर्शन आज हमारे सार्थक रगकार्य के लिए अभी मूल्यवान हो सकता है जब हम अपनी और अपनी विशिष्ट परम्परा की पहचान में लगे हों, जब हम पश्चिमी नाटकों और समस्त रगमन्वीय पद्धतियों, व्यवहारों और रीतियों को एक ओर अपने विशिष्ट जीवन अनुभव से, और दूसरी ओर अपनी रग-परम्परा की विशिष्ट आवश्यकताओं से, सम्वद्ध करके देख सकें और उसका उपयोग कर सकें । इस प्रकार सत्कृत नाटक और पश्चिमी नाटक दोनों ही विभिन्न स्तरों पर और विभिन्न दृष्टियों से हमारे रगकार्य के लिए अत्यधिक महत्वपूर्ण होने पर भी, रगकर्मी से विशेष प्रकार की मानसिक तैयारी और रुझान की अपेक्षा करते हैं ।



लोक नाट्य

हमारे रमजीवन का एक अन्य अत्यन्त महत्वपूर्ण तत्त्व है लोक नाट्य जो रंगमियों से बड़ी सचेदनशीलता, सर्जनात्मक दृष्टि और प्रामाणिकता माँगता है। लोक नाट्य हमारी नाट्य परंपरा की एक मूलभूत बड़ी है क्योंकि यह कई प्रकारों और रूपों में सृष्ट नाट्य के बाद मध्यकालीन नाट्य परंपरा का ही निरंतरण है। कई दृष्टियों से उसमें सृष्ट रंगमंच से बड़ी अधिक विविधता है। सबसे बड़ी बात यह है कि वह आज भी जीवित है यद्यपि जीवितता कई स्तरों पर है। कोई गंभीर शहरी रंगकर्मी बहुत दिनों तक लोक नाट्य की उपेक्षा नहीं कर सकता और कभी न कभी उसे रंगवार्य के इस पक्ष के साथ अपना कोई न कोई संघ बनाना पड़ता है। बहुत कुछ हम अनिरास्यता और सात्व नाट्य की जीवितता के कारण पिछले वर्षों में रंगमंच में निरंतर बढ़ती हुई रसि के साथ-साथ देश भर में लोक नाट्य की घोर भी बहुत ध्यान आकृष्ट हुआ है। प्रायः सभी भाषाओं के गंभीर और जागरूक रंगमियों को नानाविध कारणों से यह अनुभव हुआ है कि इस देश में रंगमंच के विकास में लोक नाट्य परंपरा किसी न किसी रूप में सम्भवतः उपयोगी सिद्ध हो। स्थान-स्थान पर न केवल प्रादेशिक लोक नाट्यों के पुनर्स्थापन और पुनर्गठन के प्रयत्न दिखाई पड़ते हैं, यत्किं अखिल भारतीय स्तर पर भी इस देश की समस्त लोक नाट्य परंपरा को एक साथ देखते, उस पर विचार करने और उसके मूल्यांकन के प्रयत्न होने लगते हैं। किंतु वास्तव में लोक नाट्य में इस बढ़ती हुई रसि और उसके महत्व के कई पक्ष हैं जिन पर बड़ी-बड़ी विचार करना और समस्या के विभिन्न आयामों को समझना आवश्यक है।

भारत जैसे कृषि-सम्यन्ता प्रधान देश में यह तो अनिवार्य है कि हमारी सर्जनात्मक गतिविधि व बढ़ते-ले अंगों के मूल लोकजीवन में हो और उसका प्रभाव जाने-अनजान हमारे चिन्तन, संस्कार और कार्यों पर पड़ता रहता हो। विशेष रूप से, हमारी सामूहिक परम्परा का एक बड़ा भारी अंग लोक सृष्टि में सम्बद्ध है। इसके प्रमाण हम अपने अनगिनत रीतिरिवाजों, आचार-व्यवहार, पर्वोत्सवों, समारोहों आदि में तो पाने ही हैं, महीन, नृत्य, चित्र, गायन आदि सर्जनात्मक अभिव्यक्ति-विधाओं में भी उनके योग को स्वीकार करने को



मौनी स्वास्ती बह नार नर

बाग का गमच





गुजराती साब साय भवर्द क हा पाय

मंगलान का एक पात्र





रासलीला के दो स्वर्ण

रासलीला का बगना नाट्य भगार

वाप्य होने हैं । प्रायः हमारे देश की लगभग सभी श्रव्य-कलात्मक अभिव्यक्तियों में लोक परम्परा के महत्त्व की स्वीकृति और नम्रता बढ़ती हुई छाप स्पष्ट है ।

इसीलिए हमारा नाटक और रगमच भी उससे अछूता नहीं रह सकता था । पर इस देश के रगमच और नाट्य साहित्य के विकास की विशेष परिस्थितियों के कारण लोक रगमच और लोक नाट्य का हमारी नाट्य परंपरा में ऐसा स्थान है जो एक प्रकार से सर्वथा अभूतपूर्व है । सस्कृत साहित्य और नाटक के स्वर्ण युग के बाद सामाजिक-ऐतिहासिक कारणों से हमारे रगमच ने अज्ञानक ही मोड़ लिया और वह साहित्य-कला की विकासमान और प्रतिष्ठित पारा से कटकर, नागरिक जीवन और शिक्षित कक्षाप्रेमी दर्शक-वर्ग तथा सरक्षकों से कटकर, लोक जीवन में, देहातो में, सीमित हो गया । इस प्रकार लगभग आठवीं-नवीं शताब्दी से लगा कर अठारहवीं-उन्नीसवीं शताब्दी तक, हजार-बारह सौ वर्ष, हमारा रगमच अलग-अलग भाषा-क्षेत्रों के ग्रामीण अंचलों में लोकानुरजन के माध्यम के रूप में ही जीवित रहा । देश के विभिन्न भागों और भाषाओं में होने वाले सांस्कृतिक-कलात्मक तथा साहित्यिक आन्दोलनों और परिवर्तनों का प्रभाव इस रगमच पर बहुत सामान्य ही पड़ा और उसमें किसी कोई प्रगति ध्येयवा उपलब्धि नहीं हो पायी जैसी हम अन्य कला माध्यमों में देखते हैं । दूसरी ओर लोक जीवन में बचे रहने वाले इस रगमच ने न केवल इस विशाल भू-भाग में रगमचीय निरंतरता बनाये रखी बल्कि सस्कृत रगमच तथा सहज-स्वाभाविक स्वानीय लोक नाट्य की परम्पराओं के एक मिश्रित-समन्वित रूप को सदियों तक अधुण रखा । इसी कारण आज जब हम अपनी नाट्य परम्परा पर विचार करते बैठते हैं तो 'नाट्यशास्त्र' तथा अन्य प्राचीन सिद्धान्त-ग्रंथों तथा नाटकों के प्रतिरिक्त जन्मित रग-परंपरा के रूप में विभिन्न प्रदेशों के लोक नाट्य के प्रतिरिक्त और कोई सामग्री नहीं मिलती ।

परंपरा का प्रश्न किसी भी कला-सर्जन के लिए मौलिक महत्त्व का प्रश्न है और निरंतर मनोरंजन के स्तर से ऊपर उठते ही प्रत्येक कलात्मक अभिव्यक्ति के लिए परंपरा के साथ अपने आपको किसी न किसी रूप में, चाहे विरोधी रूप में ही सही, सम्बद्ध करना आवश्यक अनुभव होने लगता है । हमारे देश में रगमच के क्षेत्र में यह विशेष रूप से तीव्र है क्योंकि रगमच का जो नया उत्थान आज से सौ-दो सौ वर्ष पूर्व हुआ वह बहुत-बहुत बाह्य परिस्थितियों के कारण, ऊपर से आरोपित, विदेशी अनुकरण में हुआ, मूलतः हमारे अपने रगमच की आन्तरिक गति और विकास के फलस्वरूप नहीं । इसलिए आज जब हम अपने रगमच को अपने सामाजिक विकास की धारा में साथ, इस देश के मानव के साथ जोड़ना और उसी की अभिव्यक्ति बनाना चाहते हैं, तो उन सूत्रों की खोज और परख आवश्यक हो गयी है जो प्राथमिक रगमच को उसके अतीत से सम्बद्ध कर सकें

और परंपरा का अविच्छिन्न अंग बना सके ।

हमारे देश के सभी भागों में आज अधिकांश शहरी रंगमंच व्यवसायी और अनियमित है । कुछेक प्रदेशों की इनी गिनी व्यवसायी मंडलियों को छोड़ कर बाकी अधिकांश गतिविधि अव्यवसायी समूहों अथवा विद्यार्थियों और शौकिया मंडलियों द्वारा होती है, और प्रायः इन प्रदर्शनों के लिए पर्याप्त दर्शक नहीं जुटते । इन दलों को अपने प्रदर्शन सफल बनाने के लिए बड़े प्रयत्न करने पड़ते हैं, फिर भी उनका दर्शन-वर्ग से गहरा छूट संबंध नहीं स्थापित हो पाता । दूसरी ओर, देश भर में आज भी लोक नाट्यों के ऐसे दल हैं जो बड़े लोकप्रिय हैं, जो चाहे धार्मिक दृष्टि से पूरी तरह सफल होते हों या न हों, पर अपने विशेष दर्शन-वर्ग में उनकी बड़ी माँग रहती है । जन-साधारण के जीवन में आज भी इस लोक नाट्य का स्थान है, चाहे फिर औद्योगीकरण के फलस्वरूप, देहाती जीवन में नमन होने वाले परिवर्तनों के फलस्वरूप, और फिल्म आदि के प्रभाव के कारण, इन मंडलियों की अवस्था जितनी ही बर्बर और सापनहीन क्यों न होती जाती हो । शहरी रंगकर्मी को लोक नाट्य की इस लोकप्रियता के मूल कारणों पर विचार करना चाहिए ताकि वह उन तत्वों को ठीक ढ़रूप में समझ सके जो किसी कला को अपने उद्दिष्ट जन-समुदाय के साथ, अपने प्रेक्षक-वर्ग के साथ इस प्रकार संबद्ध करते हैं ।

लोक नाट्य परंपरा की ओर ध्यान आकर्षित होने का एक और भी कारण है । विदेशी रंगमंच के प्रभाव में पिछले चालीस-पचास वर्षों में हमारे देश में धीरे-धीरे यथार्थवादी अनुकरणात्मक रंगमंडली की प्रधानता झिलझिल गयी है और चरित्र, अभिनय और परिवेश को स्वाभाविक तथा यथार्थ रूप में रंगमंच पर उतारने के प्रयत्न हुए हैं । विशेषकर इसलिए भी कि कई कारणों से हमारे देश के प्रादेशिक रंगमंच पर पौराणिक धार्मिक कथाओं और कृत्रिम, अस्वाभाविक अभिनय आदि का बोझा लगा रहा । किन्तु पिछली दशकियों के अनवरत प्रयत्नों के बाद भी न तो हमारे देश में ही पूर्णतः यथार्थवादी रंगमंच बनी भली भाँति स्थापित हो पाया, और न विदेशों में ही, जहाँ से प्रेरणा पाकर हमारे नाटककार और रंगकर्मी अपना रंगमंच बनाना चाहते थे, यथार्थवादी पद्धति का ज्ञान महत्व रह गया । आज पश्चिमी रंगमंच फिर से नृत्यनामूलक, नृत्य-गीत प्रधान, काव्यपरक रंगमंच की ओर अधिकाधिक उन्मुख हो रहा है । रंगमंच पर बाह्य परिवेश और आचरण को यथार्थ अनुभूति के स्थान पर अनुभूति की समग्रता और तीव्रता तथा उसके नृत्यनामूलक प्रदर्शन पर अधिक बल दिया जाने लगा है । पश्चिमी नाटककार और निर्देशक आज चीन, जापान और भारतवर्ष की प्राचीन परम्परागत नाट्य शैलियों से प्रेरणा ग्रहण कर रहे हैं । ऐसी स्थिति में विदेशों से सीखकर आने वाले रंगकर्मी, अथवा विदेशी नाट्य

साहित्य से अनुप्राणित और प्रभावित नाट्यकार और नाट्यप्रेमी, अपने देश के रगमच में भी उन्हीं तत्वों को महत्त्व देना चाहते हैं, जो प्रसूत हमारी संस्कृत और लोक नाट्य परंपरा में सहज स्वाभाविक रूप में पहले से ही वर्तमान हैं।

इस प्रकार आज लोक नाट्य के पुनरुद्धार और उसकी चर्चा का फैशन है। हमारे रगकर्मी सर्वथा बाह्य और अवांतर प्रेरणाओं के फलस्वरूप भी पश्चिम की नवीनतम प्रवृत्तियों के अनुकरण में ही, लोक नाट्य में रुचि ले रहे हैं, उसके विषय में उत्सुकता प्रदर्शित करते हैं और अपने प्रयत्नों में उनकी नकल करना चाहते हैं। स्पष्ट ही शहरी रगकर्मियों में लोक नाट्य में इस अत्यधिक रुचि के पीछे बहुत बार वैसे ही प्रदर्शनप्रियता, अन्यानुकरण और कृत्रिमता है, जैसी राजधानी में मनसा-बाबा-कर्मणा विदेशी संस्कारों में, और शरीरत नवीनतम विदेशी प्रसाधन सामग्री में, रंगी बहुत-सी भारतीय माधुनिकाएँ प्रादिवासी स्त्रियों जैसी धोली पहनकर, जो पीठ पर पूरी तरह, और सामने भी बहुत कुछ, लुली हुई होती है, भारतीय लोक कला से अपने प्रेम का प्रदर्शन करती है। निम्न इसके बावजूद, चाहे विदेशी नाटक और रगमच की अनुनातन प्रवृत्तियों के अनुशीलन की प्रेरणा से ही सही, देश की लोक नाट्य परंपरा की ओर हमारे जागरूक और गंभीर रगकर्मियों की दृष्टि जा रही है और उसका समुचित अध्ययन और विवेचन अपेक्षित है जिससे नाटककार, अभिनेता, निर्देशक और अन्य रगशिल्पी अपने-अपने कार्य में लोक नाट्य परंपरा की विभिन्न विशेषताओं के उपयोग, समन्वय और उनके आधार पर नये प्रयोगों की संभावना का अन्वेषण कर सकें।

इसके अतिरिक्त लोक नाट्य के अध्ययन का एक और भी पक्ष है—देश के प्राचीन महत्त्वपूर्ण कला रूपों में पुनरुद्धार और पुनरुज्जीवन का। स्वाधीनता के पहले तक हम अपने देश की कला-सम्पदा के प्रति मूलतः उदासीन ही रहे। और आज चाहे दूसरे छोर पर पहुँच कर अपनी सांस्कृतिक सम्पत्ति के सवध में हम अतिरिक्त रूप से पुनरुत्थानवादी दृष्टिकोण ही अपनाने लगते हो, फिर भी यह सर्वथा उचित और स्वाभाविक है कि अपने जीवन में सदियों से प्रतिष्ठित और सत्रिय सांस्कृतिक तत्वों के समुचित रक्षण और विकास पर धन हम प्यार दें। यह तो निर्विवाद है कि हमारी सांस्कृतिक संप्रदाय का बहुत-सा प्रश दीर्घकालीन उपेक्षा और तिरस्कार के कारण आज बहुत कुछ टूटी-फूटी स्थिति में है, और उसमें सामाजिक-आर्थिक-राजनैतिक परिस्थितियों के परिणामस्वरूप ऐसे बहुत-से परिवर्तन होते रहे हैं जो सभी विकास और गरिबी तथा जीवन्तता के सूचक नहीं हैं।

पिछले युग में हमारी लोक कला के बहुत-से रूपों में तरह-तरह की विकृतियाँ आ गयी हैं, शहरी जीवन और फिल्म-जैसे मनोरंजन के सस्ते साधनों के

प्रभाव से उनका सहज सौंदर्य नष्ट होता जा रहा है, उनकी स्वतः स्वच्छता, सरलता और मुरीब का स्थान कुरूपता, नग्नता, उत्तेजकता आदि ले रही है। दूसरी ओर, लोक नाट्य रूप जिन सामाजिक परिस्थितियों और सगठन की उपज थे उनमें व्यापक परिवर्तन होने के कारण, उनका समाज में वह अनिवार्य स्थान नहीं रह गया, उनके संरक्षक धनी जमींदार, राजे रजवाड़े अब इस स्थिति में नहीं रह गये कि ऐसी मंडलियों का भरण पोषण कर सकें या उन्हें आश्रय दे सकें। इसलिए अब यदि इन कला रूपों को जीवित रखना है तो यह समाज, राज्य अथवा राष्ट्र के सहयोग बिना संभव नहीं। इसलिए हर राज्य में इस बात के कुछ न कुछ सरकारी प्रयत्न हुए हैं कि अन्य कला सम्पदा की भाँति लोक नाट्य रूपों की भी किसी प्रकार रक्षा की जाय, उनकी नया जीवनदान दिया जाय। अपने आप में ये प्रयत्न अवाञ्छनीय भी नहीं, पर उनकी दो सीमाएँ हैं। एक तो वे पर्याप्त नहीं हैं और उनसे स्थिति में वास्तविक अंतर नहीं पड़ता, चाहे सरकारी अधिकारी उनमें कितना ही सतोष बघे न अनुभव कर लें। कुल मिलाकर वे एक प्रकार के राजकीय अनुदान बाँटने के बहाने बन कर रह जाते हैं जिसके फलस्वरूप उनसे बहुत बार सच्चे कलाकारों और दलों की बजाय मौसमी मंडलियों का पेट भरता है। दूसरी ओर, इस कार्य में तथे अधिकारी व्यापक कला दृष्टि और सामाजिक प्रगति की समझ के अभाव में या तो सभी कुछ बचा रखने के लिए प्रयत्नशील होते हैं, या उसमें इतने सुधार कर डालना चाहते हैं कि असली रूप पहचानना ही असंभव हो जाय। दोनों ही स्थितियों में पुनरुद्धार अथवा रक्षा के बजाय विकृति और निराशा ही हाथ लगती है। वास्तव में यह कार्य उतना आसान नहीं जितना ऊपरसे लगता है, क्योंकि किसी नाट्य रूप की रक्षा पुरातत्त्व विभाग में उपरब्ध शिलालेखों, ध्वजावरोपों की संग्रहालय में लाकर रख देना जैसा नहीं है। जीवित मानवीय माध्यम द्वारा अभिव्यक्त कला के संरक्षण की समस्याएँ सर्वथा भिन्न स्तर की और अत्यधिक जटिल हैं। इसलिए लोक नाट्यों के पुनरुद्धार और रक्षा के प्रश्न पर भी आज हमारे देश के इतिहासी और कलाप्रेमियों की बड़ी गंभीरता से विचार करना चाहिए।

इस प्रकार लोक नाट्य के आधुनिक सर्जनशील रचनायें में मध्य के तीन स्तर हो सकते हैं। एक, अपने देश की तथा प्रत्यक्ष भाषा की मध्यकालीन नाट्य परम्परा को समझने और उसके आज के रचनायें में सर्जनशील उपयोग के लिए, दो, अपने भाषा में महत्वपूर्ण और सशक्त तथा प्रभावी स्वतंत्र नाट्य पद्धति के रूप में उसकी आधुनिक जीवन में प्रतिष्ठा के लिए, और तीन, एक ऐतिहासिक महत्व की सांस्कृतिक सम्पत्ति की रक्षा के लिए। निम्नोद्देश्य ये तीनों ही स्तर एक दूसरे से मौलिक रूप में संबद्ध हैं। इस सदर्भ में अब प्रगते देश

के कुछेक महत्त्वपूर्ण लोक नाट्य रूपों की चर्चा की जा सकती है। जाहिर है इस विवेचन में केवल नाटक के विभिन्न प्रकार और रंगमंच के रूपों पर विचार ही अभीष्ट है, नृत्य परंपरा पर नहीं।

ऊपर यह कहा गया कि संस्कृत नाटक के ह्रास के बाद हमारे देश में नाट्यमूलक गतिविधि ने विभिन्न भाषा क्षेत्रों में छलम-छलम रूप लिया जिसको समग्र रूप में हम मध्यकालीन नाट्य परंपरा कह सकते हैं। हजार-चारह सौ वर्षों की इस लंबी अवधि में देश के विभिन्न भागों में नाटक और रंगमंच का ठीक-ठीक रूप क्या रहा इसका कोई प्रामाणिक इतिहास अथवा वर्णन नहीं मिलता, न ग्रन्थ विविध रचनाओं में ही अभी तक ऐसे विवरण मिल सके हैं जिनके आधार पर किसी भी प्रदेश में इस परंपरा का कोई निश्चिनीय और विस्तृत इतिहास तैयार किया जा सके। पिछले दिनों में जो कुछ सामग्री उपलब्ध हुई है, अथवा विभिन्न अनुसंधानकर्त्ताओं ने संकलित की है, उससे कुछेक भाषा क्षेत्रों के गतिमय नाट्य-रूपों की अधिक से अधिक दो-तीन सौ वर्षों की थोड़ी-बहुत जानकारी मिलती है। यह जानकारी भी विभिन्न क्षेत्रों के विषय में एक-ही नहीं, और उसके आधार पर कोई सामान्य निष्कर्ष निकालना ठीक न होगा। संभव इतना कहा जा सकता है कि वर्तमान पारंपरिक अथवा लोक नाट्य रूप उस मध्यकालीन नाट्य परंपरा के ही निरक्षित अथवा विघटित अथवा उनमें निबले हुए रूप हैं।

किन्तु वास्तव में अल्प प्रामाणिक, प्राथमिक तथा सांस्कृतिक पक्षों की भांति नाटक के क्षेत्र में भी हमारे इस विनाश देश के विभिन्न प्रदेशों की स्थिति एक-ही नहीं है, न विकास की गति में, न उपलब्धि की श्रेष्ठता में। इन प्रकार देश भर में मात्र हम यात्रा, नौटंकी, रत्नाग, स्याल, मरच, भवाई, तमागा, बगावतार, यक्षगान, अकिया नाट, रासलीला, रामलीला, जैसे विभिन्न स्तर के लोक नाट्य पाते हैं। इनमें एक ओर यात्रा-जैसे कुछ अत्यंत सुपट्टित और सदाकन प्रकार हैं जो प्राधुनिक परिस्थितियों के अनुकूल परिवर्तित और समृद्ध होते रहे हैं, और जिनके नाटकीय और रंगमंचीय रूप में प्राधुनिक नाटकों और रंगमंच का इतना प्रभाव आ गया है कि अब उन्हें लोक नाट्य कहना भी शायद सही न हो। दूसरी ओर रासलीला जैसे प्रकार हैं जिनमें नाटकीयता बहुत क्षीण है और जो सामाजिक-धार्मिक समारोह या मेलों, तथा चौकियों और भाकियों के जुलूम भाव रह गये हैं, और तीसरी शतानुगतिकता से जड़ें टूट चुके हैं। किन्तु विकास और परिवर्तन तथा नाटकीयता के विभिन्न स्तरों के बावजूद, इस समस्त लोक नाट्य में निम्नदेह कुछेक बातें ऐसी सामान्य हैं जो उन्हें एक सूत्र में बांधती हैं और सम्मिलित रूप में उन्हें एक व्यक्तित्व भी प्रदान करती हैं और उन्हें किसी प्राचीन परंपरा में जोड़ती भी हैं।

इन सभी नाट्य रूपों की विषय-वस्तु और कथानक एक ओर तो मुख्यतः पौराणिक, धार्मिक अथवा ऐतिहासिक ओतों से प्राप्त हैं, और दूसरी ओर अपने-अपने क्षेत्र की सांस्कृतिक सामाजिक परिस्थितियों से संबंधित हैं। सामान्यतः लोक रंगमंच के नाटक रामायण, महाभारत और भागवत तथा अन्य पुराणों के ही विभिन्न प्रसंगों और कथाओं पर आधारित हैं। वे इस देश के लोक मानस की सामान्य संस्कारगत धारणाओं, भाव्यताओं और विश्वासों से ही संबंधित रहे हैं। उनमें नवीनता पर इतना बल नहीं जितना सुपरिचित प्रसंगों को बार-बार प्रस्तुत करके अनुरजन के साथ-साथ एक सामान्य सामूहिक भावानुभूति में सह-भागी हो सकने पर। साधारणतः इन नाटकों में बहुत-कुछ संस्कृत नाटकों की कथागत, रचनागत अथवा रूपगत रुढ़ियों का निर्वाह मिलता है। बहुत-से नाटकों में कथा का विकास उसी प्रसंग से संबंधित संस्कृत नाटक जैसा ही है। पात्रों की परिवर्तना, संख्या तथा उनकी चारित्रिक विशेषताएँ भी वैसी ही हैं। अधिक-काल नाटकों में विदूषक अथवा उससे मिलता-जुलता कोई पात्र मौजूद होता है। बहुत-से नाटकों में प्रारंभ में नाट्य पाठ और अंत में भरतवाक्य का प्रयोग भी मिलता है। संस्कृत नाटकों की भाँति ही किसी न किसी रूप में सूत्रधार भी होता है और वह नाटक के घटना-सूत्र को जोड़ता चलता है, यद्यपि इस पात्र के नाम अलग-अलग क्षेत्रों में अलग-अलग हो गये हैं। रंग रचना की दृष्टि में भी बहुत-सी बातें सामान्य हैं। जैसे, ये सभी नाटक सुले रंगमंच पर होते हैं जिसमें चार या तीन ओर दर्शक बैठते हैं, मंच पर परदों का प्रयोग नहीं होता, कोई दृश्य योजना नहीं होती और न बहुत-से उपकरण ही, स्थान-परिवर्तन पात्रों द्वारा मंच पर एक ओर से दूसरी ओर अथवा वृत्ताकार चक्कर काटकर सूचित किया जाता है, काल-परिवर्तन की सूचना या तो आवश्यक हो नहीं होती या वह रंगमंच सूत्रधार द्वारा दे दी जाती है, स्त्री पात्रों का अभिनय भी पुरुष ही करते हैं और सारे पात्र प्रायः रंगमंच पर ही बैठे रहते हैं और अपनी-अपनी बारी आने पर उठ कर अपनी बात कहते हैं और फिर बैठ जाते हैं, जिस समय उनका काम नहीं होता उस समय वे प्राप्त में बातचीत करने से लगा कर बीड़ी पीने तक कुछ भी करते रहते हैं, इत्यादि इत्यादि।

इन सबसे अधिक महत्वपूर्ण सामान्य विशेषता है उनमें नृत्य और गीत का प्रयोग। भूततः ये मारे के सारे नाट्य रूप इतने संगीतात्मक हैं कि सभी-कभी और कुछ-कुछ तो एकदम संगीत नाटक कहना सकते हैं। प्रारंभ में अंत तक मंच पर बैठे हुए वादक प्रत्येक लोक नाट्य रूप के अनिवार्य अंग हैं। नृत्य की गतियों का भी न्यूनाधिक प्रयोग प्रत्येक नाट्य रूप में पाया जाता है। गीत और नृत्य का यह महत्व संस्कृत नाट्य परंपरा का विस्तार तो है ही, साथ ही साधारण दर्शक-वर्ग में उसे अधिक से अधिक लोकप्रिय बनाने के उद्देश्य से भी

ऐसा हुआ होगा। संगीत-नृत्य जहाँ एक ओर नाटकीय प्रभाव को बढ़ाने में सहायक हो सकते हैं, वहीं वे नाटक की कथावस्तु और रचना की शिथिलता को ढँकने के साधन भी हैं। लोक नाट्य में संगीत-नृत्य की ऐसी बहुलता घन-घरत और सार्वभौमिक रूप से चली आने का एक यह कारण भी निस्संदेह है ही।

देश के विभिन्न भागों के लोक नाट्य में ये सामान्य विशेषताएँ आज भी न्यूनाधिक मात्रा में मौजूद हैं, यद्यपि धीरे धीरे इस नाटक और रगमंच के कलात्मक स्वरूप और प्रभाव और संभावना में परिवर्तन भी हुए है। उदाहरण के लिए, यात्रा आज अपने प्राचीन संगीत-प्रधान रूप को त्याग कर सर्वथा नया नाटक बन गयी है। यात्रा इस समय शहरी वर्गला नाटक का ही देहाती के लिए एक सुलभ और लोकप्रिय प्रकार है। कलकत्ते के शहरी व्यवसायी रगमंच के अधिकार नाटककार अपने बहुत-से नाटकों को दो रूपों में लिखते हैं, एक शहरी रगमंच के लिए और दूसरा यात्रा के लिए। इसलिए आज यात्रा नाटकों की विषय-वस्तु, कथानक, इत्यादि बहुत-कुछ शहरी नाटक जैसे ही हैं, केवल उनमें बहुत धार शब्द जाल अधिक होता है, और अतिनाटकीयता तथा बाह्य कार्य-व्यापार तथा घटनाओं की प्रधानता तथा अतिशयोक्तिपूर्ण भावप्रवणता आदि पर अधिक बल रहता है। संवाद अधिकार अस्वाभाविक अथवा काव्यात्मक आलंकारिक गद्य में होते हैं। बीच-बीच में गीत भी होते हैं, जिनका मूल कथा से अनिवार्य-अपरिहार्य या आत्यंतिक संबन्ध होना सदा आवश्यक ही नहीं माना जाता। इसी प्रकार बहुत-से यात्रा प्रदर्शनो में नृत्य भी होते हैं, जिन पर आजकल प्रायः शहरी फिल्मी या तथाकथित 'थ्येटरियल' नृत्यों का प्रभाव होता है, पर यह सहज ही कल्पना की जा सकती है कि किसी समय ये नृत्य लोक या साम्प्रदायिक शैलियों से सम्बद्ध रहे होंगे। अभिनय में बहुत दली में स्त्रियाँ भी भाग लेने लगी हैं। यात्रा प्रदर्शन की अन्य बहुत-सी विशेषताएँ अब भी हैं, पर मूलतः यात्रा नाटक आज बंगाल में अत्यंत ही समृद्ध और सुसंगठित पर्यटक व्यावसायिक रगमंच है जिसमें शहरी और लोक रगमंच के अधिकार तत्त्वों का सम्मिश्रण है। यात्रा दलों के मुख्य कार्यालय बसबस में ही है जहाँ से वे आमंत्रण पर, अथवा अपने आप, बंगाल के हर शहर और देहात में जाया करते हैं। अपनी भावना, स्वरूप और परिस्थिति किसी भी दृष्टि से यात्रा अब पूरी तरह लोक नाट्य नहीं है, चाहे उसमें यात्रा नामक प्राचीन लोक नाट्य के कितने ही तत्व ब्यो न मौजूद हों। ऐतिहासिक कारणों और परिस्थितियों के कारण अब यह एक स्वतंत्र अर्ध-नागरिक नाट्य प्रकार बनता जा रहा है जिसमें यात्रा की बहुत-सी सरलताओं और विशेषताओं का व्यावसायिक तथा अन्य सुविधाओं के लिए प्रयोग होता है।

उत्तर प्रदेश और पंजाब में प्रचलित नौटंकी की वर्तमान स्थिति कुछ और ही प्रकार की है। विसी हद तक यह भी सहरो और देहातो में अत्यंत लोकप्रिय है और उसकी बहुत-सी व्यवसायी मंडलियां मौजूद हैं। पर उनकी स्थिति बहुत अच्छी नहीं है। अपनी लोकप्रियता के लिए उन्हें बहुत-से ऐसे उपाय अपनाने पड़ने हैं जो न सुखिपूर्ण हैं, न स्वस्थ। जैसे, पिछले दिनों बहुत-सी तबायफें नौटंकी मंडलियों में शामिल हो गयीं हैं और कई मंडलियां अपने इन 'सिवारों' के कारण ही लोकप्रिय हैं। इसके साथ-साथ ही उनके प्रदर्शन में बाजारूपन और सस्ती उत्तेजनापूर्ण बातें बढ़ती जा रही हैं। नौटंकी अभी तक पूर्णतः सगीत-परक नाटक है, पर उसमें फिल्मी धुनों और सगीत की फिल्मी पद्धति, सस्ते नृत्य आदि, का प्रयोग दिनों दिन बढ़ रहा है। हिन्दी में नौटंकी नाटक लाखों की संख्या में छपे और बिके हैं और अब भी बिकते हैं। पर अब धीरे-धीरे इन नाटकों का, विशेषकर नये सिखे जाने वाले नाटकों का, रचना स्तर गिरता जाता है। नौटंकीवाले अब अपने प्रदर्शन में तरह-तरह के उपकरणों का, परदे का, 'सीनरी' का प्रयोग करने लगे हैं, उनकी वेशभूषा में मुर्चि और कलात्मक तथा नाटकीयता का स्थान तड़क-भड़क ने लिया है। इस प्रकार कलात्मक और सागठनिक दोनों दृष्टि से नौटंकी, स्वांग, भक्त आदि उत्तर भारत के सभी लोक नाट्य प्रकार खड़ी ओचनीय स्थिति में हैं। सबसे दुर्भाग्यपूर्ण बात संभवतः यह है कि उनका कलात्मक स्वरूप ऐसी दिशा में अपसर और ऐसे प्रभावों से नियमित है कि न तो उनका वर्तमान स्वरूप ही अच्छा है, न भविष्य में किसी शुभ परिवर्तन की आशा ही उससे प्रगट होती है।

गुजरात के भवई राजस्थान के स्थाल और मध्य प्रदेश में मातका के माच नाटक केवल देहातो में ही सीमित रह गये हैं। उनका वर्तमान रूप नहीं के बराबर ध्यावसायिक है और वे कृपि न अवकाश के समय किसानों अथवा सेत मजदूरों की अवकाश किसी जाति विरोध की मौसमी गतिविधि से अधिक कुछ नहीं हैं। फलस्वरूप उनके नाटकीय स्वरूप में विशेष परिवर्तन नहीं हुआ है। ये सभी मूलतः सगीत-नाटक ही हैं यद्यपि भवई और माच में बीच-बीच में गद्य का प्रयोग भी कुछ अधिक और खड़े नाटकीय ढंग से होता। नृत्य की सरल गतियों और चरण-विन्यास का भी उनमें बड़ा आत्यंतिक और नाटकीय प्रयोग है। इनके कथानक ये ही पुराने पौराणिक हैं, अथवा लोक कथाओं पर आधारित हैं। किन्तु दीर्घकालीन उपेक्षा और सरक्षण के अभाव में अब ओर तो इनके अच्छे जलवार बहुत कम होने जा रहे हैं, और माच ही अब इनमें उपेक्षाजनक विवृतियां और बाह्य प्रभावों के मिथुन का प्रभाव दिखाई पड़ने लगा है और मूढमर्ता कम होती जाती है। गुड्डर देहातो घबरा स बाहर इन्हें खाना बघ्ट-माध्य है और इनकी पत्नी कोई ऐसी धारित्र गति नहीं है जो इन्हें अपने विचित्र करना तो दूर,

जीवित भी रख सके। बड़े पैमाने पर सस्यागत सरक्षण आयद इन्हे किसी प्रकार के व्यावहारिक रूप में बचा सके, यद्यपि नाटकीय रूपगत सौंदर्य इनमें कम नहीं है।

महाराष्ट्र में तमाशा पिछले दिनों कई कारणों से सर्वथा नये प्रकार से जीवित हुआ। राजनैतिक तथा अपेक्षाकृत अधिक सांस्कृतिक सरक्षण के फल-स्वरूप 'तमाशा' के इस नवीन पुनरुत्थान में व्यावसायिकता इतने भोटे रूप में नहीं है। राज्य सरकार तथा धन्य सस्थाओं द्वारा तमाशा के समारोह प्रति वर्ष होने लगे हैं, पूना में तो तमाशा का एक नियमित रंगमंच खोज टिकट लगा कर प्रदर्शन करता है। इस प्रकार मनोरंजन के एक लोकप्रिय रूप के नाते इसे मान्यता मिल रही है। साथ ही उसमें नयी विषय-वस्तु का प्रवेश और प्रयोग हो रहा है जिसमें तमाशा के परंपरागत तथा आधुनिक शिक्षित दोनों प्रकार के कलाकार भाग ले रहे हैं। इसलिए यह असंभव नहीं कि गीरे गीरे जन-साधारण के नियमित नाट्य प्रकार के रूप में तमाशा फिर से जन्म जाये।

बर्नाटक का यलमान तथा देश के अन्य कई लोक नाट्य-प्रकार अपने रूप में अभी तक प्राचीनतापरक अधिक हैं। उनकी कथा-वस्तु अधिकांशतः पौराणिक-धार्मिक ही है। इस कारण वे बहुत-कुछ देहाती अचत्तो में अपने परम्परागत रूप में ही अधिक प्रचलित हैं, यद्यपि उनमें भी कई प्रकार के परिवर्तन हो रहे हैं। जब तक इन नाट्य रूपों को आधुनिक जीवन के साथ अधिक गहन और आत्यंतिक रीति से, सर्जनात्मक दृष्टि से, सम्बद्ध करने के उपाय स्पष्ट न होंगे तब तक उनके भारी विकास की दिशा या संभावना भी अनिश्चित ही रहेगी।

देश के, विशेषकर उत्तर भारत और हिंदी भाषी प्रदेश के, लोक नाट्यों की वर्तमान स्थिति की इस सरसरी चर्चा से कुछ सामान्य निष्कर्ष स्पष्ट होने हैं जिन्हें सामने रख कर लोक नाट्य के भविष्य और आधुनिक रंगमंच के साथ उनके संबंध पर विचार किया जा सकता है (१) यात्रा के समान कुछ नाट्य प्रकार ऐसे हैं जो ऐतिहासिक-सांस्कृतिक कारणों से अपने एक विशेष आधुनिक विकास की दिशा ले चुके हैं तथा एक अलग-थलग मनोरंजन-व्यवसाय के रूप में प्रतिष्ठित और सश्रिय हैं। उनकी अपनी पारंपरिक और सुनिश्चित रूपगत और कलात्मक विशेषताएँ तथा सीमाएँ हैं जो बदल रही हैं, यद्यपि पूरी तरह नष्ट नहीं हुई हैं। उनके प्रदर्शन नगरो या देहातो में सहज ही देखने की सुलभ है। (२) नाटकी जैसे नाट्य प्रकार व्यावसायिक संगठन और कलात्मक रूप दोनों दृष्टियों से विकृत और जबर हो रहे हैं, और जिनका दोनों ही दृष्टियों से उद्धार आवश्यक और उपयोगी होने पर भी अत्यंत दुष्पर और नष्ट-साध्य कार्य है। (३) माच, भवाई, ग्यान, घबरा यलमान, दशावतार, अकिया नाट जैसे प्रकारों के कलात्मक रूप में बहुत अधिक परिवर्तन नहीं हुआ है, क्योंकि वे अपेक्षित अथवा अत्यंत

सीमित क्षेत्र में सत्रिय रहे हैं। किन्तु धीरे-धीरे मनोरजन के नवीन और प्राक्-पंच साधनों के प्रभाव में उनकी लोकप्रियता, प्रचार और जानकारी तक समाप्त हुई जा रही है। (४) समाशा जैसे नाट्य रूप राज्य अथवा नवीन सांस्कृतिक धाराओं का सहयोग और समर्थन मिलने से एक नयी नाट्यविधा के रूप में धीरे-धीरे स्थापित हो रहे हैं। यह प्रश्न गंभीरतापूर्वक विचारणीय है कि प्राधुनिक रंगमंच में इन परम्परागत नाट्य प्रकारों का क्या और कैसा योग हो सकता है।

लोक नाट्य के स्वरूप, उसके ऐतिहासिक विकास और वर्तमान स्थिति के इस अवलोकन के आधार पर इतना तो सहज ही कहा जा सकता है कि हमारे देश की यह परंपरा बहुत ही विविधतापूर्ण और समृद्ध है। उसमें एक ओर तो संस्कृत नाटक तथा रंगमंच के बहुत से तत्त्व अवशिष्ट हैं, दूसरी ओर सदियों से उसने देश की लोक प्रेमी नाट्य चेतना और रचि को अपने भीतर समाविष्ट रखा है और जन-साधारण का मनोरजन किया है। उसके भीतर नाटक रचना और रंग क्रिया की ऐसी बहुत-सी पद्धतियाँ, रुढ़ियाँ और मान्यताएँ हैं जो मूलतः कभी पुरानी नहीं पड़ती, और जिनसे किसी भी देश और काल का रंगकर्मी प्रेरणा ले सकता है, बहुत कुछ सीख सकता है। कम से कम अपने रंगमंच को नयी गहराई का आयाम प्रदान करने और साथ ही देश के जन-साधारण की रंग चेतना से सम्बद्ध करने में लोक नाट्य बहुत कुछ सहायक हो सकता है। वास्तव में सर्जनशील और सत्रिय रंगकर्मी के लिए देश के लोक नाट्य का यह महत्त्व बहुत ही बड़ा है, और उससे सवेदबशील स्पर्क से धाज के गहरी रंगमंच की बहुत-सी जड़ता, निष्पाणता और क्षत्रिकता को तोड़ कर उसमें कल्पनाशीलता और गहराई के समावेश के बहुत से उपाय मूक सकते हैं। लोक रंगमंच की उन्मुक्तता, चित्रण, रंग-रचना तथा दृश्य विधान में बाह्य यथार्थपरकता के स्थान पर दर्शकों की कल्पनाशीलता पर बल, अभिनेता और दर्शक-बर्ग के बीच अधिक घनिष्ठ और सीधा संबंध, संगीत का अत्यंत नाटकीय उपयोग, मूत्रधार तथा अन्य अ-यथार्थवादी विधियों द्वारा नाट्य व्यापार पर टिप्पणी और नाटक की जीवन की गहरी मौनिक मान्यताओं और मूल्यों से जोड़ सकने की संभावना आदि सभी ऐसे पक्ष हैं जिनके बड़े उपयोगी मूत्र रंगकर्मी को अपने लोक नाट्य में प्राप्त हो सकते हैं, उनसे लिए विदेशी पक्ष प्रदर्शकों का मुंह जोहना आवश्यक न रहेगा। संभवतः इससे नाटक क्षेत्र की भी नयी दिशाओं का सूत्रपान हो और नयी सत्रियता और संप्राणना हमारे देश के नाटक साहित्य में धाये तथा धान की गतिरोध-जैसी अवस्था टूटे।

इस संबंध में यह बात विशेष रूप से बार-बार सामने आती रही है कि इन नाट्य प्रकारों के प्रदर्शन व्यावसायिक स्तर पर स्वयं उनके अपने प्रदेश के

विभिन्न नगरों में, तथा अन्य प्रदेशों में भी, आयोजित हो। जिन नाट्य प्रकारों की नियमित व्यवसायी मण्डलिया मौजूद हैं उनके प्रदर्शन तो उनके क्षेत्र में देखे जा सकते हैं, और साथ ही उनके प्रदर्शन के विभिन्न भागों में भी आयोजित किये जा सकते हैं। किन्तु यह सुविधा मूलतः यात्रा या तमाशा नाटकों के लिये ही संभव है जिनका व्यावसायिक संगठन इस प्रकार का है कि न केवल उनके कार्यक्रम यत्र-तत्र होते ही रहने हैं, बल्कि उन्हें घामात्रित करके दूसरे स्थानों पर ले जाया सकता है। किन्तु दूसरी और कम से कम यात्रा के रूप पर शहरी नाटक का प्रभाव इतना अधिक है कि कुछेक ऊपरी बाता को छोड़कर उनका परम्परामूलक महत्त्व अब नगण्य हो गया है। ठेठ प्राचीन प्रकार के यात्रा नाटक तो अब सहज ही देखने को मिल नहीं सकते। नौटंकी का मौजूदा रूप इतना विकृत है कि उस रूप में उसका प्रचार बढ़ाना न तो संभव है, न उचित। अन्य नाट्य प्रकार इतने सीमित हैं कि उनके प्रदर्शन बहुत कम संभव हो पाते हैं।

वास्तव में, अपने प्रकृत रूप में लोक नाट्य इतने भिन्न प्रकार के दर्शक-वर्ग, कलात्मक रचि और मान्यताओं से सम्बद्ध हैं कि शहरी दर्शकों के सामने उन्हें प्रदर्शित करने के पहले उनमें बहुत-से परिवर्तन और 'सुधार' आवश्यक जान पड़ते हैं। ऐसे दोनों प्रकार के प्रयत्न बहुत सफल नहीं होते। यदि लोक नाट्य के किसी प्रकार को उसके उपलब्ध मौजूदा रूप में शहरी दर्शक-वर्ग के सामने प्रस्तुत किया जाय तो अपनी बहुत-सी अनगदताओं के कारण, भ्रष्ट पन के कारण, वे साधारण दर्शक-वर्ग में लोकप्रिय नहीं हो पाते और उनका आकर्षण कुछेक क्षिप्त प्रेमियों तक सीमित रहता है। दूसरी ओर, यदि उनके नाटकों में मशोघन करने, या कोई नया नाटक उन्हें बेकर, तथा उसके प्रदर्शन में परिवर्तन करके, प्रस्तुत किया जाय, तो वे स्वयं बहुत ही घटपटा और अस्वाभाविक अनुभव करते हैं और उनकी सारी सहजता, तल्लीनता, विश्वसनीयता तथा स्वाभाविकता जाती जाती है। साथ ही नाट्य रूप का मूल सौंदर्य प्रकट नहीं हो पाता इसलिए अन्ततः शहरी दर्शकों को रचिकर नहीं लगता। इस भाँति अपने सहज स्वाभाविक दर्शक-वर्ग से बाहर इन लोक नाट्यों का प्रदर्शन बहुत सफल और उपयोगी नहीं हो पाता। इसी प्रकार उनका मूलभूत कलात्मक सौंदर्य बनाये रख कर उनमें परिवर्तन तथा मशोघन का काम भी बहुत दूर तक सफल नहीं होता। क्योंकि किसी भी कला रूप का स्वाभाविक विकास भीतर से, अपनी आंतरिक प्रेरणा से, अपनी आवश्यकताओं के अनुरूप ही, हो सकता है, बाह्य दबाव से नहीं। 'शक्ति' का व्युत्पन्न रूप इतना प्रमाण है। आज वह परम्परा-प्रेमी दर्शकों को चाहे जितना घमाछनीय लगे, पर उसने धीरे-धीरे एक ऐसा रूप ले लिया है जिसको बाहर से बदलना संभव नहीं। ऐसी निजी आंतरिक प्रेरणा के अभाव में देश के अन्य लोक नाट्य-रूपों को कोई गति नहीं दी

जा सकती। उनमें मुरचिपूर्ण और वास्तविक परिवर्तन का एक ही उपाय हो सकता है कि कुछ आमसूचक शिक्षित नाट्य प्रेमी पूरा समय लगा कर इन नाट्य-प्रकारों के शिल्प को पूरी तरह सीखें, उसमें डूबें और उसकी रचना और शिल्प की आत्मा से परिचित होकर फिर उसे नये ढंग से, सस्कार करके, प्रस्तुत करें। यह समय-सापेक्ष और परिधम-साध्य कार्य है जिसके लिए पर्याप्त सक्षमा में उत्साही कलाकार और आधुनिक सुविधाएँ आवश्यक हैं। किसी नया रूप का नव-सस्कार या तो अपनी स्वाभाविक गति से हो सकता है या ऐसे ही अनन्य और व्यापक प्रयत्न द्वारा। सरकारी ढंग के या झूठे प्रयत्नों से विकृति ही अधिक आती है, प्राण प्रतिष्ठा नहीं होती।

वास्तव में लोक कला के अन्य रूपों की भाँति, लोक नाट्य के सरक्षण का प्रयत्न भी सस्थामूलक हो सकता है। आवश्यकता इस बात की है कि कोई एक ऐसी अनुसंधान संस्था अथवा देश के अलग अलग भागों में कई संस्थाएँ, स्थापित की जायें जहाँ इन नाट्य रूपों के उपलब्ध थ्रैष्ट विशेषज्ञ नवोदित कलाकारों को नाट्य विशेष के शिल्प में प्रशिक्षित करें और फिर उनके द्वारा आधुनिक जीवन के उपयुक्त नये नाटकों की रचना और प्रदर्शन सबधी प्रयोग हो सकें। साथ ही उपलब्ध मंडलियों के विभिन्न प्रदर्शनों की उनके वर्तमान रूप में ही फिल्में और टेप रिकार्ड बड़े पैमाने पर तैयार किये जायें, उनकी वेदभूषा तथा रूप-सज्जा के विभिन्न प्रामाणिक उपकरण सङ्गृहीत हों, प्राचीन लोक नाटकों की छपी या हस्तलिखित प्रतियाँ एकत्र की जायें। ऐसे व्यापक प्रयत्नों और उपायों के बाद ही ऐसी परिस्थितियाँ तैयार हो सकती हैं जिनमें इन लोक नाट्यों से हमारे नये कलाकार समुचित लाभ उठा सकें। यदि स्वतंत्र अथवा स्वायत्त सांस्कृतिक संस्थाएँ ऐसा अनुसंधान और पुनर्निर्माण का कार्य हाथ में लें तो सचमुच बहुत उत्तम हो, पर इसकी संभावना बहुत कम है। इसलिए स्पष्ट है ऐसा प्रयत्न राजकीय प्रोत्साहन के बिना मात्र के युग में बड़ा दुष्कर है। वास्तव में हमारे वर्तमान कलात्मक नव-जागरण की समस्याएँ इतनी विस्तृत और व्यापक हैं कि ऊपरी उपचार से लाभ के बजाय हानि की संभावना ही अधिक है।

व्यक्तिगत रूप में विभिन्न कलाकर्मी लोक नाट्य के रूप का यथासंभव महान अध्ययन करें और उसकी विभिन्न विशेषताओं का अपने नाटकों की, रंग-मंच की, दृश्य विधान की, घटक सङ्पूर्ण प्रदर्शन की, परिवर्तना और रचना में प्रयोग करें यह एक अलग प्रश्न है। निस्मदेह उनके प्रयत्नों के परिणाम उनकी निजी सर्जन-क्षमता, कल्पनाशीलता और ग्रहण-शक्ति तथा कला-मस्कारों पर निर्भर करेंगे। उनमें जो कुछ बनेगा बिगड़ेगा, वह स्वयं उनका ही। पर जहाँ स्वयं लोक कलाकारों के प्रशिक्षण, सुधार अथवा मस्कार का प्रश्न हो वहाँ काम बड़े महत्वपूर्ण उत्तरदायित्व और मजबूतारी का है। केवल उत्साह, मदामाधता,

आदर्शवादिता से प्रायः ऐसे क्षेत्रों में बड़े घातिक परिणाम होते देखे गये हैं। इसका प्रमाण फिल्मों और राजनीतिक पार्टियों के प्रचारात्मक गीतों में, लोक संगीत की धुनों के अप्रामाण्य दुरुपयोग में देखा जा सकता है। लोरी और भजन की धुनों में आतिकाशी सदेश अथवा प्यार की बातें, विलंबित ताल में बंधे उदासी भरे स्वरों की तेज और तीखी उत्तेजक ताल में बंदिशें, अथवा ऐसे ही प्रयोग तत्काल चाहें जितने प्रभावपूर्ण हों, अतः उनसे लोक संगीत की मृदुमत्ता और स्वाभाविकता क्षण भर में नष्ट होती जाती है और फिर उसका यथार्थ कलात्मक उपयोग करने की संभावना नहीं बचती। लोक नाट्य की भी, केवल चमत्कार पैदा करने के लिए, अथवा तात्कालिक व्यावसायिक सफलता की दृष्टि से, ऐसा प्रयोग असंभव नहीं। पर किसी संवेदनशील समझदार रंगकर्मी को ऐसा करने में झिझकना चाहिए।

हमें परंपरा का दास नहीं बनना है, पर साथ ही हमें उसके साथ मनमाना करने का भी कोई अधिकार नहीं। आधुनिक कला रचना में परंपरा के सर्जनात्मक समन्वय के लिए उसके प्रति अधिक यत्नी और सत्कारपरक दृष्टिकोण की आवश्यकता है। प्रत्येक परम्परागत पद्धति, रीति अथवा दृष्टिकोण में कुछ घन ऐसा होता है जिसकी सार्थकता समाप्त हो चुकी है और जिसे जिताने या फिर से सादने का चाहें जितना प्रयत्न किया जाय वह सफल नहीं होता, केवल अवाञ्छनीय पुनरुत्थानवादी विवृति को प्रश्रय दे सकता है। कुछ घन ऐसा भी होता है जो काल-प्रभाव में क्रमशः संचित विकृतियों से, जनजीवन की निम्नस्तरीय धारणाओं और प्रवृत्तियों से, उपजता है। बहुत बार अपने अहकारवश लोक कला या किसी भी परम्परागत तत्त्व का उद्धार करने की होड़ में हम इन विकृतियों को, कुरूपताओं, कुसंस्कारों को, जाने अनजाने उभार देते हैं। स्पष्ट ही अपनी तात्कालिक सफलता के बावजूद यह बड़ा अहितकर सिद्ध होता है जो परम्परा को भी भ्रष्ट करता है और आधुनिक कला-प्रयोग और कला-क्षेत्र को भी। वास्तव में पुनरुद्धार और नव-संस्कार उस स्वस्थ और सजीव घन का करना आवश्यक है जो प्रायः सहज ही नहीं मिलता पर जो सर्जनशीलता और मानव मूल्यों के मूल सिद्धांतों से अभिन्न रूप में जुड़ा होता है। मृदुमत्त दृष्टि और संस्कार द्वारा उसे पहचान कर ही हम न केवल उस परंपरा को प्राप्ति व दृष्टि दे सकते हैं बल्कि अपने युग के सर्जनकार्य को भी एक महत्वपूर्ण मायाम और सहारा दे सकते हैं। रंगमंच के विकास के मौजूदा दौर में हमें लोक नाट्य की ओर उन्मुख होने की जितनी आवश्यकता है, उतनी ही उसके प्रति एक स्वस्थ और दायित्वपूर्ण दृष्टिकोण अपनाने की भी है। तभी हम अपने प्रयत्नों को सार्थक और महत्वपूर्ण बनाने में सफल हो सकेंगे।



नाट्य प्रदर्शन के कुछ विशिष्ट प्रकार

लोक नाट्य से ही किसी हद तक मिलती-जुलती, यद्यपि कई बातों में संबंध भिन्न, स्थिति हमारे देश में नाट्य प्रदर्शन के कुछ अन्य रूपों की हैं। हमारे यहां नियमित नाटक और उसका प्रदर्शन चाहे जितना कम रहा हो, पर नाट्य-प्रदर्शन के कई अन्य रूपों की बड़ी भारी विविधता रही है, शास्त्रीय और लोक नृत्य, नृत्य साथ-साथ संगीत मूलक नाटक, तथा पुतली कला के इतने विविध प्रकार सारे देश में मिलने हैं कि आश्चर्य भी होता है और साथ ही उससे देश के सांस्कृतिक जीवन में रंगमंचों के नाट्यकलाप की प्रगति पर भी पर्याप्त प्रभाव पड़ता है। अवश्य ही इन विभिन्न नाट्य रूपों और प्रकारों का कलात्मक स्तर एक-दूसरे की तुलना में, या अपने आप में भी, एक-सा ही नहीं रहा है। पर एक ओर उन्होंने देश के विभिन्न भागों में नाट्य प्रदर्शन की परंपरा संवर्द्धित कर दी है, और दूसरी ओर प्रायः विभिन्न क्षेत्रों में नाट्य प्रदर्शन के विविध रूपों के उदय में उनका बड़ा भारी योग है। यह पहले कहा जा चुका है कि हमारे देश की परंपरागत रंगमंच मूलक संगीत और नृत्य प्रधान ही रहा है और उसके ये मौलिक तत्व पिछली सलाहों में विभिन्न भाषा क्षेत्रों के आधुनिक नाटक और रंगमंच के प्रारंभ में प्रवेश पा गए थे। इसी कारण प्रत्येक प्रदेश में हमारे आधुनिक रंगमंच और फिर बाद में फिल्म में संगीत और नृत्य की इतनी बहुलता रही है। अब जगत् हमारे नृत्य और संगीतमूलक नाट्य प्रकार अपना स्वतंत्र रूप और क्षेत्र विकसित कर रहे हैं, और जहाँ तक एक ओर कुछ परंपरागत नृत्य रूपों का नाटकीय दिशा में विकास हो रहा है, वहीं दूसरी ओर ध्वज में आधुनिक नृत्य-नाट्यों की रचना भी हो रही है। इसी प्रकार कुछ भाषाओं में आधुनिक जैसे साथ-साथ अन्य प्रकार के संगीत नाटक विकसित किए जा रहे हैं और देश के विभिन्न भागों में प्रचलित पुतली की विभिन्न पद्धतियों का पुनर्जागरण करने के प्रयत्न हो रहे हैं। यह स्पष्ट है कि हमारे देश में गणपति रंगमंच का विकास त्रिज परिस्थितियों में हो रहा है, उसने कारण इनके विकास की भी विशेष समझाई और दिया है। इसलिए भी, और इन नाट्य रूपों के हमारे गणपति रंगजीवन में विशेष स्थान के कारण भी, उनके ऊपर कुछ विस्तार में विचार करना आवश्यक जान पड़ता है।

नृत्य-नाट्य या बैसे

नृत्य-नाट्य या बैसे हमारे देश के लिए नाम भी नया है और एक प्रकार से यह परिवर्त्यता भी नयी है। भारतीय रग परंपरा में कथावद्ध नृत्य या संगीत, नाटक या उसके पर्यायवाची नामों से ही अभिहित होता रहा है जैसे कथकलि नाटक, यक्षगान नाटक, कुरुवजी नाटक या भवई के वेन आदि। बैसे या नृत्य-नाट्य नाम उदयशकर तथा उनकी प्रेरणा या अनुकरण या प्रभाव में बनी कथा-वद्ध नृत्य रचनाओं को दिया जाता रहा है। इस प्रकार अपने नृत्य-प्रधान नाट्य पर हम दो रूप में विचार कर सकते हैं एक परंपरा और दूसरा भाषुनिक या प्रयोगमूलक। यह विभाजन सुविधा के लिए ही है और श्रुत बहुत सुस्पष्ट और निश्चित नहीं।

परंपरागत नृत्य-नाट्य में कथकलि का स्थान सबसे महत्वपूर्ण है। साधारणतः नाट्य प्रथवा अभिनय प्रधान नृत्य हमारी सभी शास्त्रीय नृत्य परंपराओं में मिलते हैं, पर कथकलि ऐसी शास्त्रीय शैली है जिसमें नृत्य या नृत्य एक सुसम्बद्ध कथा के अंतर्गत ही आता है और मुख्य बल नृत्य द्वारा एक कथा को अभिव्यक्त करने पर है। इस प्रकार कथकलि अपने मूल स्वरूप में ही एक नृत्य-नाट्य है जिसमें नाट्य शास्त्रीय ग्रंथों में वर्णित पद्धतियों के अनुसार कथा-वस्तु और उसमें सन्निहित भावों और विचारों का प्रदर्शन किया जाता है। कथकलि प्रदर्शन के नाटक सब महाभारत और रामायण के प्रसंगों पर आधारित और मलयालम भाषा में लिखित हैं। प्रदर्शन में इन नाटकों को गायक गाता जाता है, और नर्तक-अभिनेता हस्तों और मुख-अभिनय द्वारा उनका प्रदर्शन करते जाते हैं। कथकलि प्रदर्शन में अभिनेता स्वयं न तो कुछ कहता है न गाता है। समस्त कथा पीछे गायक द्वारा ही प्रस्तुत की जाती है। वास्तव में कथकलि प्रदर्शन का चमत्कार और अपूर्व महत्त्व उसके अभिनेताओं द्वारा सूक्ष्म से सूक्ष्म वस्तु, विद्या, भाव, विम्व या विचार को अपनी अभिनय की 'भाषा' द्वारा प्रस्तुत कर सकने में है। इसमें नृत्य या नृत्य-संबंधी गतियाँ विभिन्न अभिनय स्थितियों को जोड़ने की शक्ति के रूप में, अभिनय कार्य के वाहक के रूप में, एकरसता को तोड़ने के लिए ही काम आती हैं। नृत्य का और उन गतियों का कोई अन्य या आत्यंतिक महत्त्व और स्थान नहीं। इसीलिए कथकलि नाटक में प्रमुख गतियों का या किसी प्रकार के समूहन आदि का कोई विनिष्ट शास्त्रीय प्रयोग नहीं होता। सुपरिचित पौराणिक कथाओं और प्रसंगों का नाट्य संप्रेषण ही कथकलि में होता है। इसीलिए कथकलि प्रदर्शन में नर्तक-अभिनेता की व्यक्तिगत कल्पनाशक्ति और अभिनय-क्षमता ही मुख्य तत्त्व है। नर्तक-अभिनेता अपनी उपज से एक ही भाव दत्ता या विचार को तरह-तरह के विम्वों द्वारा प्रदर्शित करता है और समर्थ तथा विख्यात कथकलि अभिनेता सुपरिचित

प्रसंग में भी अपनी सूझ और प्रतिभा से नवीन भावों और मनोदशाओं की उद्भावना करता है ।

किन्तु स्पष्ट है कि इस व्यक्तियुक्त प्रतिभा की अभिनयशक्ति के बावजूद, कलात्मक दृष्टि से बहुत उच्च और विकसित होने के बाद भी, नाटक के रूप में कथकलि नृत्य नाट्य का क्षेत्र बहुत व्यापक नहीं है । कथकलि नाटकों की संख्या सीमित है और वे सभी पौराणिक गाथाओं से संबंधित हैं । और जब तक नाटक ही नये न लिखे जायें, इन गाथाओं का भी आधुनिक सदस्यों में उपयोग संभव नहीं । कथकलि नृत्य नाट्य मूलतः एक उत्कृष्ट शास्त्रीय नृत्य परंपरा के रूप में ही हमारे रंगजीवन का अंग है और रह सकेगा । निस्संदेह पिछले दिना कथकलि में भी कुछ परिवर्तन हुए हैं, और कुछ और भी होंगे । जैसे, कथकलि प्रदर्शनों की अवधि छह घंटे से घटाकर नागर दर्शकवर्ग की आवश्यकताओं के अनुरूप दो-ढाई घंटे तक सीमित कर ली गयी है । अब या तो संपूर्ण कथा-प्रसंग के कुछ अंग प्रदर्शन के लिए चुने जाते हैं अथवा उनके विभिन्न भावपूर्ण स्थलों की व्याख्या इतने विविध प्रकार से और विभिन्न विम्बों द्वारा नहीं की जाती । कथकलि मूलतः खुले मैदानों में उन्मुक्त आवाज तले प्रदर्शित होने के लिए बना था । उसकी संगीत-योजना, प्रकाश-व्यवस्था, उसकी सज्जा और वेशभूषा सब में इस बात की छाप है । अब नगरों में बंद नाटक-घरा में प्रदर्शन के लिए इन सभी बातों में आवश्यक संशोधन-परिवर्तन होने हैं तथा और भी होंगे । पर वे सभी मूलतः ऊपरी ही हैं और घौली की मूल आत्मा की रक्षा करते हुए वैसे ही हो सकते हैं । पिछले दिनों नये प्रसंगों पर भी कथकलि नाटक लिखने और प्रदर्शन करने के प्रयत्न हुए हैं, पर एक तो ये प्रयत्न अपने आप में ही छिटपुट हैं, दूसरे उनको बहुत अधिक प्रोत्साहन देना कथकलि नृत्य घौली की रक्षा के लिए बहुत उपयोगी नहीं होगा । इसके बजाय आधुनिक नृत्य-नाट्यों में कथकलि की कुछ पद्धतियाँ और मुक्तियों का विवक्षित उपयोग अधिक उपादेय होगा ।

ग्रन्थ परंपरागत नृत्य-नाट्यों में आध का कृष्णार्द्रि नृत्य-नाट्य, तमिल-नाड के भागवतमेल तथा कुरुवंशी नृत्य-नाट्य और कर्नाटक के यक्षगान नृत्य नाटक उल्लेखनीय हैं । ये कुछ बातों में कथकलि जैसे ही हैं और कुछ में बहुत भिन्न भी । कथकलि की भाँति ये नृत्य-नाटक भी रामायण, महाभारत, भागवत आदि पुराणों के कथा प्रसंगों पर आधारित हैं; और मूलतः भक्तिपरक हैं, और इनमें भी संगीत, नृत्य और नाट्य का समन्वय है । नर्तक नर्तक, नृत्य और नाचक अभिनय का इसमें बड़ा सन्तुलित सम्मिश्रण है । इनमें भी मुद्राओं, अभिनय, गीत और नाचन द्वारा कथा का उद्घाटन होता है । पर कथकलि से इनकी भिन्नता इस बात में है कि इनमें स्वयं नर्तक-अभिनेता भी गायन और नाचन करते हैं ।

किन्तु इनकी रचना में ही अकेले नर्तक के लिए ऐसे अथ निर्दिष्ट रहते हैं जिनमें वह नृत्य प्रस्तुत करता है। ये अथ अलंकरण अथवा किसी भावदशा के उद्दीपन के लिए ही होने हैं, क्यावस्तु से उनका विशेष संबंध नहीं होता। कूचिपूडि और भागवतमेल नृत्य-नाटको के बीच में अलग से हास्य का भी समावेश किया जाता है। और उनमें विद्वेषक एक पात्र होता है जिसे कोतगी कहते हैं। नयनरति से इनकी एक अन्य महत्वपूर्ण भिन्नता इस बात में भी है कि इनमें रूपसज्जा और वेशभूषा साधारण दिनदिन जीवन के अधिक समीप होती है, कथकलि जैसी अलौकिकता नहीं होती। इनका संगीत शुद्ध कर्नाटक पद्धति का होता है और ये खुले रंगमंच पर प्रदर्शित किये जाते हैं। कर्नाटक के यक्ष-गान नाटको की क्यावस्तु भी पौराणिक प्रसंगा से ली गई है। पर उनमें नृत्य की अपेक्षा संगीत का अधिक महत्त्व है और उसी पर बल भी है। उनमें आधुनिक संवाद भी होने हैं, पर मुख्य कथा या तो भागवत (कथानायक) द्वारा या स्वयं पात्रों द्वारा ही प्रस्तुत की जाती है। इसी कोटि का नाटक उत्तर भारत का रासलीला भी है। ये सब निस्संदेह रोचक और महत्वपूर्ण नृत्य-नाट्य रूप हैं जिनके संरक्षण और जहाँ आवश्यक है वहाँ परितोष और प्रदर्शन आदि का प्रश्न बड़ा मूलभूत है।

किन्तु आज के रंगकर्मी के सामने इससे भी बड़ा प्रश्न यह है कि आधुनिक जीवन-दृष्टि तथा कलात्मक अथवा आधुनिक संवेदनशीलता के परिष्कार के लिए, इन नाट्य प्रकारों के विभिन्न रूप और व्यवहारों का, आधुनिक नृत्य-नाट्य रचना में राजनैतिक प्रयोग किस प्रकार हो। क्योंकि आधुनिक क्यावस्तु या अनुभूति की अभिव्यक्ति इन रीतियों की रूप और शिल्पगत विशेषताओं को बनाए रखकर कर सकना कठिन है। कथकलि या कूचिपूडि में आधुनिक जीवन का भावों की व्यञ्जना के प्रयत्न बड़े घटपटे ही हो सकते हैं, जिनमें न तो भारतीय नृत्य या नाट्य परंपरा और रूपगत तत्त्वों की रक्षा हो पाती है और न आधुनिक जीवन की तीव्रता और सघर्ष ही सही रूप में व्यक्त हो पाता है। इसलिए आधुनिक जीवन को अभिव्यक्त करने के लिए तो ऐसे नवीन नृत्य-नाट्य रूप के विकास की आवश्यकता है जो हमारे देश की परंपरागत पद्धतियों के विभिन्न मूल्यों का एक नया विन्यास कर सके और उसके द्वारा आधुनिक जीवन के भावबोध को, उसकी संवेदनशीलता को, उसकी प्रत्यक्ष सीधी अनुभूति को, स्थापित कर सके। पिछले तीस-पैंतीस वर्षों में हमारे देश में नृत्य-नाट्य का ऐसा रूप विकसित करने के प्रयत्न निरंतर हुए हैं, और यद्यपि आधुनिक भारतीय नृत्य-नाट्य का कोई रूप अभी स्थिर नहीं हो पाया है फिर भी उसके बहुत-से पक्ष क्रमशः स्पष्ट होने जा रहे हैं।

एक प्रकार से इन प्रयत्नों का प्रारंभ रवीन्द्र नाथ ठाकुर ने नृत्य-नाटको

म मानना चाहिए। रवीन्द्रनाथ ने न केवल बड़े काव्यात्मक और सुगठित नृत्य-नाटक लिखे बल्कि उनमें लिए संगीत और नृत्य की एक शैली भी तैयार की तथा उनके प्रदर्शन भी शांतिनिकेतन में किये। किंतु अपनी समस्त मौलिकता और सर्जनशीलता के बावजूद ये नृत्य-नाटक मूलतः उनके काव्य के वाहन मात्र हैं। उनकी अपनी अलग अर्थवत्ता पर्याप्त नहीं। इसीलिए यद्यपि प्रारम्भ में, और बाद में भी बहुत दिनों तक, अपनी रूपगत नवीनता के कारण और नृत्य-के सर्वथा अभिनव उपयोग के कारण, ये नृत्य-नाटक बहुत आकर्षक लगे। परन्तु अन्त में उनके दृश्य रूप की दुर्बलता अधिक स्पष्ट होती गयी। और आज शांतिनिकेतन शैली के ये नृत्य-नाटक बड़े पुनरावृत्तिपूर्ण, निष्प्राण और नृत्य की दृष्टि से बड़े फीके लगते हैं। उनमें शब्दा के ऊपर इतना बल है कि उनका दृश्य पक्ष कभी उभर नहीं पाता। साथ ही जिस भाववस्तु को रवीन्द्रनाथ के ये नृत्य-नाटक प्रकट करते हैं, उसका रोमांटिक कल्पनापरक आधार भी आज के भारतीय जीवन में से बहुत-कुछ नष्ट हो चुका है। वे आज की भावानुभूति को प्रकट नहीं करते और न उनमें किसी क्लासिक कोटि की हृति का-सा रूप और भाव की इतनी गरिमा ही है कि वे अधिकांश दर्शकों को तृप्ति दे सकें। इस बीच देश की अन्य सशक्त प्राणवान तथा व्यञ्जनापरक नृत्य शैलियों का प्रचार भी इतना बड़ा है कि रवीन्द्रनाथ के नृत्य-नाटकों के परंपरागत रक्त-सागहीन प्रदर्शन अब इतने सशक्त और प्रबल नहीं जान पड़ने। रवीन्द्रनाथ द्वारा प्रवर्तित नृत्य-नाटक शैली में जो और नृत्य-नाटक बने हैं या बनाए जाते हैं उनमें भी यही कठिनाई बनी रहती है, और वे न तो काव्य सौंदर्य को ही प्रकट कर पाते हैं, न गति, लय और अभिनय द्वारा दृश्य सौंदर्य को। नृत्य-नाटक की यह शैली एक अंतरिम रूप की भाँति अब धीरे-धीरे अपना प्रभाव खोती जा रही है।

नृत्य-नाटकों कास्तिक प्रेरणा और रूप इस शताब्दी के तीसरे दशक में उदयशकर ने दिया। उन्होंने योरोप में बैसे का अध्ययन किया था और उन्हीं के आधार पर उनके मन में भारतीय नृत्य परंपरा में बैसे बना सजने का विचार आया। अपने अल्मोडा के सस्त्रुति केन्द्र (क्लब सेंटर) में उन्होंने देश की सभी प्रमुख शास्त्रीय नृत्य शैलियों के छोटी के गुरुओं को एकत्रित किया और इन सभी शैलियों के प्रत्यक्ष अध्ययन के द्वारा अपने नृत्य-नाटकों में समन्वित करने का प्रयत्न किया। और इस प्रकार जयस उन्होंने एक ऐसी शैली विकसित की जिसमें भारत की शास्त्रीय तथा लोकनृत्य परंपराओं और पश्चिमी बैसे पद्धति का समन्वय था और जिसके द्वारा आधुनिक जीवन के विषयों को नृत्य के माध्यम से अभिव्यक्त किया जा सकता था। उनके 'जीवन की लय' और 'श्रम और यत्न' आदि बैसे भारतीय नृत्य-नाट्य परंपरा में सर्वथा अभिनव अध्याय थे। उनकी इन रचनाओं में एक और तत्त्व स्पष्ट हुआ। इन रचनाओं में नृत्य किमी शब्दबद्ध

काव्य-रचना या कथा की व्याख्या नहीं था। बल्कि एक समग्र अनुभूति अपनी समस्त कथात्मकता के साथ गतियों, नृत्य-रचनाओं, समूहों और अभिनय द्वारा व्यक्त की गयी थी। गीत और संगीत इसमें एक सहायक भूग भाव था। समस्त कथावस्तु का और भाववस्तु का भावना और स्थापना मूलतः नृत्य द्वारा किया गया था। वास्तव में भारतीय नृत्य में उदयशंकर की क्रांतिकारी देन यही है कि उन्होंने नृत्य-नाट्य को शब्द से मुक्त कर दिया और उस एक स्वतंत्र, स्वातंत्र्यपूर्ण कला माध्यम का दर्जा दिलाया। इसके लिए उन्होंने देश की प्रत्येक नृत्य पद्धति के विभिन्न तत्वों का सहारा लिया जिससे एक नयी नाटकीय नृत्य भाषा तैयार हुई। उदयशंकर की परवर्ती रचनाओं में दुर्भाग्यवश अनुभूति की प्रसरता और तीव्रता उतनी नहीं रही, वे अपने आपको दुहराने लगे और उनकी मडली भी बिखर गयी। फलस्वरूप उनका ध्यान यात्रिक और दृश्य-सज्जा-सबधी श्रमस्कार तथा विविधता पर अधिक चला गया। उनका छाया नाटक 'गीतम घुड़' इसका प्रमाण है जिसमें वे रंगशिल्प के चौकानेवाले साधना में अधिक उलझ गये हैं। किन्तु उनकी नृत्य पद्धति में अब भी शुद्ध बैसे की रचना की, गति और अभिनय द्वारा भावाभिव्यक्ति की प्रधानता है। रवीन्द्रनाथ जन्म शताब्दी समारोह में प्रदर्शित उनके बैसे 'सामान्य क्षति' में भी यह बात दिखाई पड़ी। पिछले दस वर्षों में जितनी नृत्य-नाट्य रचनाएँ हुई हैं, उनकी तुलना में इसमें सबसे कम शब्द का सहारा लिया गया था।

उदयशंकर के बाद शांति वर्धन ने नयी दिशाएँ खोजने का प्रयास किया। जन नाट्य संध (इष्टा) के साथ उनकी प्रारंभिक रचनाएँ 'भारत की आत्मा' तथा 'भ्रमर भारत' और बाद में लिटिल बैलेट्रूप के साथ 'रामायण' और 'पंचतंत्र' इन्हीं नयी राहों के प्रतीक हैं। इनमें जमना पश्चिमी और शास्त्रीय नृत्यों का प्रभाव कम होकर हमारे लोक नृत्यों और लोक नाट्यों का प्रभाव जमना बढ़ा है। उनकी नाट्यानुभूति भी अधिक सहज और जीवित है, और देश की परंपरा और जीवन-दृष्टि से अपने आप को जोड़ने की चेतना अवचेतन प्रेरणा भी अधिक प्रबल है। इसीलिए वे नृत्य-नाट्य को एक नयी दिशा द सकें, और 'पंचतंत्र' तथा 'रामायण' उनकी ऐसी रचनाएँ हैं जिनका भावात्मक और कलात्मक प्रभाव अभी धोष नहीं होता। उनमें गहरी जीवन-दृष्टि की ऐसी गीतात्मक अभिव्यक्ति है जो सदा मन को छूती है।

एक प्रकार से यह उदयशंकर से आगे का चरण है, क्योंकि इन रचनाओं में भारतीय मानस की अधिक सच्ची अभिव्यक्ति थी और उसमें भाववस्तु, रूप और शिल्प, सभी के स्तर पर परंपरा और प्रयोगात्मकता का बड़ा कलात्मक समन्वय था। साथ ही देश की कलात्मक संपत्ति के एक अनन्य स्रोत लोक नृत्य और नाट्य का भी उनमें बड़ी अधिक प्रामाणिक और सर्वनात्मक उपयोग हुआ।

किन्तु दूसरी ओर, कमरा ऐसा लगा कि पायद अपने साधनों और सहयोगियों की सीमाप्रा के कारण, शांति वर्धन फिर शुद्ध नृत्य-नाट्य से शब्दाधारी नृत्य-नाट्य की ओर लौट पड़। उनकी उपरोक्त दोनों प्रमुख रचनाओं में गीतों और शब्दों का आधार इतना अधिक नहीं है, यद्यपि उदयशर्कर की रचनाओं की अपेक्षा वह निश्चिन्त अधिक है। किन्तु शांति वर्धन के बाद बननेवाले अधिकांश नृत्य-नाट्यों में यह प्रवृत्ति अधिकाधिक बढ़ती दीखती है। लिटिल बेंले ट्रुप की ही परवर्ती रचनाप्रा 'मेघदूत' और 'क्षुधित पापाण' में नृत्य की अभिव्यक्ति शक्ति का उपयोग उसी कुशलता से नहीं हो सका है। उनमें भाव और रूप और शिल्प की वही अन्विष्टि और अनिवार्यता भी नहीं है। ऐसा लगता है कि वे किसी निश्चित भूत को पकड़े-पकड़े चल रहे हैं, सुपरिचिन्त कथा के नये नृत्यात्मक भावन और उसकी व्यञ्जना से इन रचनाओं में इतना अधिक साक्षात्कार नहीं होता। इसी कारण अपनी बहुत-सी सुन्दरता और कलात्मकता के बावजूद, ये नृत्य-नाट्य के विकास को आगे नहीं ले जाने, पिछली उपलब्धियों के ईर्ष्या-गिरि ही चक्कर खाटते रहते हैं।

राजीवशर्कर की रचनाप्रा 'संक्रान्त सवेरा' और 'मछुवा और जलपरी' में अधिक तात्कालिक धारणों की अभिव्यक्ति करने का प्रयत्न है और किसी हद तक उनमें बेंले को शुद्ध बनाये रखने का भी प्रयत्न दीखता है। पर कुछ मिलाकर उनकी भाववस्तु में अनुभूति की अपवा शिल्प की प्रसरता या प्रबलता नहीं। राजीवशर्कर की रचनाएँ काल्पनिकता में सुन्दर बनने के प्रयत्न में लगे जानी हैं, उनमें जीवन का वेग नहीं अनुभव होता। उनके ही एक अन्य सहयोगी नरेन्द्र दामा की 'रामलीला' में तो शब्द के ऊपर विभरता भी बहुत अधिक है और उनका शिल्प भी जोड़-तोड़ कर बनाया जान पड़ता है, उसमें कलात्मक समपता या अन्विष्टि की वही कमी है। नरेन्द्र दामा अभिव्यक्ति की महजना, सूक्ष्मता और प्रामाणिकता की वजह से उनके कृद्वाकार होने पर अधिक ध्यान देने हैं। 'रामलीला' के अनुष्ण ही भगवान दास की 'कृष्ण लीला' में भी वही शब्द विभरता और विभिन्न तत्त्वा की पंचमेल निधरी बनाने की प्रवृत्ति ही अधिक है। 'कृष्ण लीला' इस प्रकार के नृत्य-नाट्यों में सबसे अधिक आकार अन्विष्टिहीन है।

इसी मिलनिते में पार्वतीकुमार द्वारा रचित और इडियन नगलन थिएटर द्वारा प्रस्तुत 'देव तरी बर्दे' का उत्तम आवरण है। यह किशुद बेंले है, पर इसकी कस्तु और शिल्प इतना विनमरा हुआ और धरातलनापूर्ण है, और यह इतने विदेशी, प्रयोगात्मक और प्रिस्मी प्रभावों से आतुर है कि उसका समुचित प्रभाव नहीं हो सके। बेंले उसकी कथावस्तु की बर्दे का जीवन, और अपनी तात्कालिकता, सामयिकता और ग्यान-ग्यान पर अपने लीले ध्येय की

दृष्टि से निस्संदेह वह महत्त्वपूर्ण भी था। उसमें यदि कलात्मक विवेक और समय अधिन करता गया होता तो वह भारतीय शैली के लिए एक नयी दिशा खोल सकता था।

नृत्य-नाट्यो के इस सर्वेक्षण को समाप्त करने के पहले उन प्रयत्नों का उल्लेख भी आवश्यक है जो विभिन्न शास्त्रीय नृत्य शैलियों में कथात्मक नृत्य रचने की हो रही है। दिल्ली में भारतीय कला केन्द्र ने बिरजू महाराज के निर्देशन में परधर शैली में 'कल्याण की कहानी', 'मावतीमाधव', 'कुमार सभर', 'शाने प्रवर्ध' और 'डालिया' आदि नृत्य नाट्य बनाये। सिङ्गजीत सिंह के निर्देशन में शिवेणी कला सभर में मणिपुरी शैली में 'धनुवाहन' नामक नृत्य-नाट्य प्रस्तुत किया। कथकलि और भरत नाट्यम शैलियों में भी इस प्रकार के प्रयत्न देश के विभिन्न भागों में हो रहे हैं।

शास्त्रीय नृत्य शैलियों पर आचारित इन नृत्य-नाट्यो की सीमाएँ बड़ी स्पष्ट हैं। एक तो कथा सूत्र के ऊपर और फलतः शब्दों और गीतों के ऊपर उनकी निर्भरता और भी बहुत अधिक होती है। वास्तव में वे विभिन्न शुद्ध नृत्य के प्रसंगों को किसी कथा सूत्र से जोड़ने के प्रयत्न से अधिक कुछ नहीं हो पाते। इन नृत्य-नाट्यो के सबसे सुन्दर और कलात्मक अथवा शुद्ध नृत्य भाग ही होते हैं, बाकी प्रसंगों में कथा-सूत्र बड़े प्रारम्भिक, अस्पष्ट, लगभग चक्काने अभिनय के द्वारा प्रकट किया जाता है। उनमें नृत्य रचना, गतियों के समूहन, और भावाभिनय का पक्ष बहुत दुर्बल रहता है। प्रायः इनके नर्तकों का प्रशिक्षण उस शैली विशेष के नृत्य का ही होता है, पर अभिनय के व्यापक सिद्धान्तों से उनका परिचय तक नहीं होता। कल्याण नृत्य-नाट्यो में यह कठिनाई बहुत ही अधिक है, क्योंकि कल्याण नृत्य शैली में अभिनयपक्ष पक्ष वैसे ही बहुत सीमित, अव्यक्त और दुर्बल है। जीवन की विविध भावदशाओं को व्यक्त करने के उपयुक्त भाषा अभी उसके पास नहीं। नृत्य-नाट्य में यह सीमा घातक बन जाती है। अनिवार्य रूप से इसलिए शैली विशेष की शुद्धता बनाये रखने और कथा की विभिन्न भावदशाओं को अभिव्यक्त करने योग्य गतियाँ और भूमिकाएँ रखने के बीच निरंतर अन्तर्द्वन्द्व चपलता रहता है। विशेष शास्त्रीय शैली पर आग्रह के कारण कथानक का चुनाव सीमित हो जाता है और आग्रह के जीवन को अभिव्यक्त करने की सामर्थ्य उनमें नहीं होती। कोई आधुनिक कला-रचना प्राचीन कथाओं और प्रसंगों को दुहराते रह कर प्राणवान नहीं रह सकती। इसलिए जहाँ एक ओर कल्याण-जैसी नृत्य शैलियों को अधिक अभिव्यक्त बनाने के लिए, उनकी भावाभिव्यक्ति की क्षमता के विस्तार और प्रसार के लिए, और उनके अभिनय पक्ष को अधिक पुष्ट और जीवत आधार देने के लिए, नये कथा-प्रसंगों का सहारा लेना लाभ-

दायक है, वही इन शैलियों में तथाकथित बंले रचने के प्रयत्नों में साधनों और व्यक्तिगत प्रतिभा से अत्यधिक दुरुपयोग और निष्फल होने की भी आशंका है।

वास्तव में, हमारे देश में नृत्य-नाट्य या बंले-जैसे कला-रूप का विकास आधुनिक यथार्थ की अनुभूति से सबद्ध हुए बिना समुचित नहीं हो सकता। इसका प्रर्थ है अपनी ही नृत्य शैलियों पर आधारित एक ऐसी नृत्य भाषा का समुचित विकास जो आज के यथार्थ की वाणी दे सके। दूसरे शब्दों में, उदय-शकर और शक्ति वर्धन के ही प्रयत्नों का उत्तरोत्तर विकास और परिवर्धन। हमारी शास्त्रीय प्राचीन नृत्य शैलियाँ अपने प्रबृत्त रूप में ही सुरक्षित रहनी चाहिए। उनका आधुनिकीकरण तब तक उनके आंतरिक सौष्ठव और रूपगत अन्विति, दोनों को तोड़ देगा। उस स्थिति में वे भी प्रतल अपना विशेष रूप खोजें या तो आधुनिक नृत्य-जैसी बन जायेंगी या उस शैली का ही कोई मध्य-बिन्दु बिन्दु रूप निकल आयेगा, जैसा कई बार फ़िल्मों में लोक संगीत की धुना का निकल आता है। आधुनिक जीवन की कलारमक आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए प्रलय से पुरानी परम्परा के विभिन्न तत्वों का नया समन्वित रूप विकसित करना उचित है। इसमें एक लाभ यह भी है कि रचनाकार उसका उपयोग पूरे साहित्य के साथ, अपनी परंपरा को विहृत कर बैठने के भय की कूटा बिना कर सकेगा। कला परंपरा की सुरक्षा और आधुनिक जीवन की आवश्यकता के लिए सर्जनारमक विचारों के उपयोग और विकास की यह समस्या प्रत्येक कला रूप के लिए, विशेषकर रंगमंचीय कला रूपों के लिए, एक-सी है। उसका समाधान भी सभी क्षेत्रों में लगभग एक-सा ही होगा।

नृत्य-नाट्य के विकास के लिए हमारे देश में पर्याप्त साधन और आधार मौजूद हैं। भारत जैसे बहुभाषा भाषी देश में उसकी संप्रेषणीयता अन्य सभी नाट्य रूपों से अधिक है और हमारे देश में किसी न किसी रूप में उसकी परंपरा भी रही है। आज आवश्यकता हमारे नृत्य रचयिताओं और नाट्य चिंतकों में सुस्पष्ट चिंतन और साहसपूर्ण मार्गदर्शन की है, ताकि सत्रमण के इस युग में ऐसी भूतें न हो जायें जिनके प्रभाव को मिटाना संभव न हो और हमारी नृत्य परंपराएँ एक आत्मघाती दिशा में मुड़ जायें।

भारतीय संगीत नाटक

हमारे देश के विशिष्ट नाट्य प्रकारों में एक अन्य महत्वपूर्ण रूप है संगीत नाटक। यह हमारे नाटक और रंगमंच के विकास में निहित घटविरोध का ही एक रूप है कि परंपरागत भारतीय रंगमंच इतना अधिक संगीत प्रधान होने पर भी आधुनिक संगीत नाटक हमारे भाषाओं में टीक में विकसित नहीं हो रहा है। वास्तव में, पिछली कई दशकियों में हम यथार्थवादी रंगमंच की

स्थापना में इस प्रकार उत्तम रहे हैं कि अपने देश के गरगरावत संगीत प्रधान रगमच पर हमारा ध्यान कुछ दिनों पहले ही, और वह भी उड़ता-उड़ता-सा, गया है। फलस्वरूप जहाँ हमारे देश की विशिष्ट आधुनिक-सामाजिक और सांस्कृतिक परिस्थितियों ने कारण समर्थ यथार्थवादी रगमच की ठीक-ठीक स्थापना और उसका समुचित विकास नहीं हो पाया, वही संगीत-प्रधान रगमच भी कोई उत्तेजनपूर्ण प्रगति नहीं कर सका है। पिछले दिनों पाश्चात्य रगमच की यथार्थवादी प्रवृत्तियों के, विशेषकर ब्रूस्ट के, प्रभाव में नाटक में संगीत की खोज के हमारे प्रयास बढ़े हैं, पर वे प्रायः या तो ऊपरी और सतही हैं, प्रथवा किसी गहरी कलात्मक संवेदनशीलता और संगीत तथा नाटक की समझ से प्रेरित नहीं। संगीतमूलक नाटक की रचना अथवा नाटक में संगीत के प्रयोग के हमारे प्रयासों में भी बहुत बार योरोपीय नाट्य रूपा के अनुकरण की ही प्रवृत्ति रही है, भारतीय संगीत नाटक के अपने किसी प्रकार की किसी रचनात्मक साधकता और आधुनिक संवेदनशीलता के स्तर तक से जाने की नहीं।

इस स्थिति का एक कारण समस्त देश के परंपरागत रगमच से अपरिचित अथवा अधकचरा परिचय है। हमारे देश में संगीतमूलक गेय नाटक का अभाव नहीं। बल्कि संपूर्णतः गेय नाटका के बहुत-से प्रकार यहाँ विभिन्न भागों में पाये जाते हैं। यशगान, रास तोला, नौटंकी, भवई, माच, तलित, दशावतार, तमाशा, यात्रा आदि लोक नाट्य रूपसंपूर्णतः अथवा अंशतः संगीतमूलक नाटक हैं। इनमें से यात्रा जैसे कुछ प्रकार ऐसे हैं जो क्रमशः संपूर्णतः अथवा अधिकांशतः गद्य नाटक बन गये हैं, और बीच-बीच में कुछ गीतों के अतिरिक्त अब उनमें संगीत का विशेष महत्व नहीं, रासलीला, भवई और तमाशा जैसे कुछ प्रकार ऐसे हैं जिनमें गद्य और संगीत दोनों का प्रयोग होता है, और फिर नौटंकी जैसे कुछ प्रकार भी हैं जो प्रायः संपूर्णतः संगीतमूलक हैं और संगीत का उपयोग विभिन्न नाटकों में गीतों की धुनों और कुछ सुवादात्मक अंशों को संगीतात्मक रूप देने के लिए होता है। किन्तु इस विविधता के बावजूद एक बात इन सब में समान है कि इनमें से प्रत्येक नाट्य रूप की अपनी संगीत रचना प्रायः पहले से सुनिश्चित है जो उस रूप विशेष के सभी नाटकों में एक-सी ही रहती है। इस दृष्टि से वे गेय नाटकों के अधिक समीप हैं जिनमें कुछ सुनिश्चित छंदों और धुनों में विशेष पौराणिक अथवा लोकिक आख्यायिकाएँ गाई जाती हैं। उदाहरण के लिए, नौटंकी में प्रत्येक पात्र प्रत्येक नाटकीय स्थिति में कुछ सुनिश्चित छंदों की सुनिश्चित धुनों में अपनी बात कहता है। संगीत का यह रूप प्रत्येक नाटक में प्रारंभ से अंत तक कुछ गौण परिवर्तनों के साथ लगभग एक-सा ही रहता है, नाटक की कथावस्तु के अनुरूप और विभिन्न भावों तथा नाटकीय स्थितियों के अनुरूप संगीत बदलता नहीं। इसी

बात को यो भी कह सकते हैं कि ये नाटक मूलतः ऐसी शब्दमूलक रचनाएँ हैं जिनके वर्णन और संवाद गेय होते हैं और निश्चित धुनों में गाये जाते हैं। उनमें रचना शब्दों की होती है, मूलतः संगीत की नहीं।

यह बड़े दुर्भाग्य की ही बात है कि न केवल भारतीय संगीत नाटक की इन विदोषताओं का आधुनिक यथार्थ की अभिव्यक्ति के लिए उपयोग करने का कोई प्रयास नहीं हुआ, बल्कि इन संगीत नाटकों को जीवित आधुनिक रंगमंच का घग बनाने की दिशा में भी बहुत प्रयत्न नहीं हो सके। संभवतः महाराष्ट्र में तमाशा ही इसका एक मात्र अपवाद है। पिछले आठ-दस वर्षों में तमाशा की लोकप्रियता बढ़ी है, उसकी मंडलियाँ नगरों और देहातों में समान भाव से लोकप्रिय हुई हैं, और उसके पनस्वरूप वसंत सबनीस या बिजय तेंडुलकर जैसे नाटककारों ने नये तमाशा नाटक लिखने का भी प्रयास किया है, जिनमें परंपरागत रूपबंध में आधुनिक संवेदनाओं व्यक्त किया गया है। आधुनिक मराठी नाटक और रंगमंच की दिशा पर इसका गहरा और मूलभूत प्रभाव पड़ने की संभावना है। मराठी नाटक में यो भी संगीत नाटक की बड़ी सखी परंपरा रही है। एक जमाने में तो मराठी नाटकों में बीस-पच्चीस से लगा कर सौ तक गाने हुआ करते थे और अभिनेता का अभिनेता होने से भी अधिक गायक होना आवश्यक समझा जाता था। इसलिए तमाशा का यह आधुनिक विकास और लोकप्रियता मराठी नाट्य जगत और दर्शक-वर्ग के परंपरागत संगीत प्रेम की आत्मसात् कर सकेगा और मराठी रंगमंच अधिक जीवित और समृद्ध हो सकेगा।

अन्य भाषाओं के रंगमंचों में इस दिशा में बहुत अधिक प्रगति नहीं दी गई पड़ती। पंजाबी में एक अन्य प्रकार का प्रयोग हुआ जिसे छोपेरा कहा गया। किंतु यह नाम वास्तव में भ्रामक और दुर्भाग्यपूर्ण है, क्योंकि भारतीय संगीत नाटक की प्रकृति पादशास्त्र अंगिरा से भिन्न है और यह भिन्नता बड़ी मौलिक तथा महत्वपूर्ण है। छोपेरा मूलतः संगीत के माध्यम से नाटक की रचना है। इसी-
लिए प्रत्येक छोपेरा का संगीत अलग अलग होता है। बल्कि यह भी संभव है कि एक ही कथावस्तु पर बल्कि एक ही 'लिवरेटो' पर, एक में अधिक छोपेरा रचा जा सके। इसी कारण वास्तविक छोपेरा में गुरु से घत तक उतार-चढ़ाव संगीत में आता है और नाटकीयता की सृष्टि इस संगीत के माध्यम से ही होती है। इस दृष्टि में अपने देश के भगोल प्रधान भेषवा संपूर्णतः संगीतात्मक नाटकों का भी परिणाम कहना ठीक नहीं है।

पिछले आठ-दस वर्षों में छोपेरा रचना के जो प्रयत्न हुए हैं उनमें इस प्रकार की सतता बहुत स्पष्ट नहीं रही है। छोपेरा रचना के जो प्रयत्न पंजाबी भाषा में दिल्ली में हुए उनमें शीला भाटिया की चार रचनाएँ, 'पाटी की

पुकार', 'हीर-रामा' 'पृथ्वीराज सयोधिता' और 'चाँद, नदलाँ दा,' शत्रु गुराना का 'सोहनी महीवाल' और प्रार० जी० आनंद का 'ससी पुनू' आदि हैं। वास्तव में तथाकथित ग्रॉपेरा की यह शुरुआत कुछ दिलचस्प ढंग से ही हुई। गीता भाटिया की पहली या दूसरी रचना थी 'घाटी की पुकार' जिसमें विभिन्न पंजाबी लोकगीतों की धुनों के आधार पर कश्मीर में पाकिस्तानी कबाइलियों के आक्रमण और उनके विरुद्ध कश्मीर तथा देश के अन्य भागों की जनता के आग्रहण का चित्र प्रस्तुत किया गया था। इस रचना में कथानक पर इतना बल नहीं था, उपयुक्त तथा मन को छूनेवाली धुना को सावधानी से सजोकर भावा के नाटकीय उत्तार-चढ़ाव और प्रभाव का प्रयत्न किया गया था। इन भावा की अभिव्यक्ति के मूल बाह्यन ये थे गीत जो उन धुनों के लिए लिखे गये थे। पर भिर भी, क्योंकि मूलतः संयोजन विभिन्न धुनों का एक नाटकीय उद्देश्य में किया गया था, इसलिए उसमें संगीतात्मक रचना का प्रभाव भी था और उसके माध्यम से भावाभिव्यक्ति भी।

'घाटी की पुकार' की सफलता से प्रेरित होकर गीता भाटिया ने अब हीर रामा की सुप्रसिद्ध लोक कथा के आधार पर एक नयी संगीत-प्रधान रचना तैयार की। इस रचना का मूल स्रोत चार्ल्स शाह की सुप्रसिद्ध प्रेमगाथा 'हीर' ही था जिसकी परंपरागत गायन शैली को ही इसकी संगीत रचना का आधार बनाया गया। इस रचना के अधिकांश स्थल हीर की परंपरागत धुन में ही गाय गये। किन्तु साथ ही कुछेक पात्रों और स्थितियों के लिए अन्य लोक धुनों का प्रयोग किया गया तथा अधिकांश कथा-भूत जोड़नेवाले भागों के लिए संस्वर पाठ का। इस रचना की कथावस्तु दर्शकों के लिए, विशेषकर पंजाबी-भाषी दर्शकों के लिए, सुपरिचित थी और अत्यंत सरस तथा भावपूर्ण भी थी। उसको रसमय पर दृश्य रूप में रखने से, और साथ ही उसकी परंपरागत गायन पद्धति में कुछ नये तत्वों का समावेश करने से, एक अत्यंत ही लोकप्रिय प्रदर्शन की सृष्टि हुई, जिसे उसकी संगीत प्रधानता के कारण, ग्रॉपेरा कहा गया। पर अपनी समस्त लोकप्रियता तथा संगीत के उपयोग के बावजूद, वास्तव में यह ग्रॉपेरा नहीं था। क्योंकि एक तो इसमें परंपरागत तथा हीर गायन-पद्धति का उपयोग बहुत था, और दूसरे, उसकी प्रमुख हृदयस्पर्शिता उसके शब्दों और उनके भावार्थक संदर्भों में थी। अन्य संगीतात्मक अंश भी प्रायः लोक धुनों तक सीमित थे। इनमें इन धुनों का कलात्मक उपयोग तो बहुत जगह था, पर उनके पीछे कोई संगीत मृष्टि नहीं थी। इस प्रकार 'हीर-रामा' एक नये प्रकार का गाथा-गायन था जिसे दृश्य रूप देकर तथा अन्य संगीतात्मक तत्वों को सजोकर आकर्षक बनाया गया था। किन्तु साथ ही इसमें ग्रॉपेरा या आधुनिक संगीत नाटक के भावी विकास की दिशा और संभावना के सूत्र भी मौजूद थे।

‘हीर-रांभा’ के नाट्य रूप के अपने विविष्ट आवेदन के स्रोत और उमकी सीमाएँ शीला भाटिया की अगली रचना ‘पृथ्वीराज सयोगिता’ में एकदम प्रगट हो गयी। इस रचना का क्यामून परंपरागत नहीं था, भेलिका ने ही उसे विगेष प्रकार से सजाकर नाटकीय रूप देना चाहा था। इसलिए उसके शब्दों में कोई परंपरागत आवेदन भी नहीं था। साथ ही उसके लिए कोई परंपरागत संगीत भी उपलब्ध नहीं था। उसके विभिन्न स्थलों के लिए शीला भाटिया ने देश के विभिन्न प्रदेशों से लोक धुनों को चुनकर, ज्यों की त्यों, आ बदल कर, और अवसरानुसूल बनाकर रखा था। शीला भाटिया के पास लोक गीतों की धुनों का भंडार तो है, पर उन्हें संगीत का विविधत ज्ञान या शिक्षा प्राप्त नहीं है। फलस्वरूप ‘पृथ्वीराज सयोगिता’ के संगीत में न तो पर्याप्त विविधता आ सकी न सचमुच नाटकीय विवास और उठार-चढ़ाव। दरअसल, लोकसंगीत बहुत सीमित रूप में ही यह काम कर सकता है। किसी ऑपेरा का नाटकीय संगीत शास्त्रीय ढंगों के बिना नहीं रचा जा सकता। विभिन्न भावदशाओं, तथा क्या स्थितियों की सूक्ष्मताओं को अभिव्यक्त करने वाले निरंतर बदलते हुए संगीत के बिना वास्तविक ऑपेरा नहीं हो सकता। ‘पृथ्वीराज सयोगिता’ इसी-लिए कई वर्षों की लम्बी तैयारियों, और प्रदर्शन-मंडलों अन्य तत्व-मंडल के बावजूद न तो अधिक सफल ही हुआ, न एक उल्लेखनीय रचना हो बन सका। उसमें भी गण्डों का बहुत आशय था, संगीत प्रायः अपने आप में अभिव्यजना-पूर्ण न था, तथा उभय सूक्ष्मता विविधता और नाटकीयता का प्रायः प्रभाव था, यद्यपि कुछ धुनें प्रलय से बड़ी आकर्षक और सुन्दर थीं। संभवतः ऑपेरा रचना की कुछ कठिनाइयों को अनुभव करके शीला भाटिया ने अपनी मवीनतम रचना ‘बाँद बहलौं दा’ को ऑपेरा नहीं संगीतात्मक नाटक कहा। उममें के एक प्रकार से ‘पाटी की पुकार’ के रूप को गौट गयी और एक अवधारित अस्पष्ट क्यामून के सहारे हृदयस्पर्शी लोक धुनों का नाटकीय ढंग में मजाने का प्रयास किया।

दामो नुगना का सोहनी महीवार’ ऑपेरा रचना की दृष्टि में इस अर्थ में तो निश्चित ही अग्रता चरण था कि उममें लोक धुनों का महत्त मात्र न था, बल्कि उममें शास्त्रीय और लोक संगीत के रचनात्मक और नाटकीय उपयोग का प्रयत्न किया गया था। उममें स्वर रचना, राग और मय की विविधता थी और उनको भावानुसूल बनाने का प्रयत्न था। किंतु उमका क्यामून मुपगिचित लोहप्रिय प्रेमकथा होने के बावजूद, उसकी नाट्यता (निबरेटो) में नाटकीय तत्वों की दुर्बलता थी, जिंगवे काग्न रचना में नाटकीय विकास पर्याप्त नहीं था और उमका चरम बिंदु बड़ा दुर्बल और बड़ा आश्चर्य था। साथ ही विभिन्न दुग्गों का आनागि मयायोजन, उनकी मति और मय, उनका परम्परा मय

और उनका उत्तरोत्तर नाटकीय विकास, सिध्दिल था। अभिनय और प्रदर्शन के स्तर पर भी उसमें गतियों की संरचना, समूहन, भावाभिव्यक्ति आदि में दुर्बलता थी। इसके बावजूद यह कहा जा सकता है कि यद्यपि 'हीर-रांभा' अधिक लोकप्रिय हुआ था और उसमें अधिक स्वतः पूर्णता तथा भावात्मक एकता थी, फिर भी नाट्य रूप की दृष्टि से 'सोहनी महीवाल' उससे अधिक विकसित और सर्जनात्मक था, 'पृथ्वीराज सयोगिता' से अधिक सफल तो वह था ही। प्रारंभिक जीवन के 'सप्ता पुत्र' में इन्हीं सब विशेषताओं के विविध मिश्रण के अलावा तब तक कुछ अधिक थी और नाट्य रचना की कुछ अधिक कमजोर थी। कुल मिलाकर पंजाबी के ये सभी प्रयत्न अंग्रेजों की दृष्टि के बजाय संगीत नाटक की सभासद सफलता की ओर ही इसारा अधिक करते हैं।

पंजाबी में संगीत नाटक की इस अपेक्षाकृत सफलता से प्रेरित होकर तथा कुछ स्वतंत्र रूप में उर्दू-हिंदी में भी कुछ प्रयत्न दिल्ली में हुए जिनमें लिटिल थिएटर ग्रुप द्वारा 'इन्दरसभा', इन्द्रप्रस्थ थिएटर द्वारा 'दरबारे-मकबरी' और हबीब तनवीर की 'नयी' नोटवो 'मिट्टी की गाड़ी', 'मिर्जा सोहरत' का उल्लेख किया जा सकता है। 'इन्दरसभा' १९वीं शताब्दी में लिखा गया प्रमानत का प्रसिद्ध संगीत-नृत्य-प्रधान नाटक है और उसके पुनरुद्धार का प्रयास उचित ही था। पर उसमें अभिनय तथा नाटकीय गतियों नृत्य और संगीत का परस्पर संयोजन ठीक-ठीक नहीं हो सका। दृश्य विधान और संपूर्ण निर्देशन में भी कल्पनाशीलता पर्याप्त न थी। इसलिए अपनी बड़ी भारी समावनाओं के बावजूद वह पूरी तरह सफल न हो सका, यद्यपि उसने संगीत नाटक की कलात्मकता और व्यापक दर्शक-वर्ग तथा पहुँचने की क्षमता को निश्चित रूप से रेखांकित किया। 'दरबारे-मकबरी' का आलेख कमजोर था और रोचकता के बावजूद वह तब तक-भड़क और विभिन्न रंगशिल्पीय युक्तियों का समूह मात्र रह गया था।

हबीब तनवीर के दोनों प्रयत्न कई दृष्टियों में बड़े दिलचस्प तो थे पर वे कई विवादास्पद प्रश्नों को भी उकसाते थे। 'मिट्टी की गाड़ी' शूद्रक के 'मृच्छकटिक' को प्रयोगात्मक संगीत-प्रधान शैली में प्रस्तुत करने का प्रयास था और 'मिर्जा सोहरत' मौलियर के 'बार्जुवा जेंटलमैन' के उर्दू रूपांतर को। दोनों में दो मुखप्रसिद्ध नाटकों को संगीत द्वारा एक नया आयाम देने और अधिक व्यापक करने का प्रयास था। सफल तथा उत्कृष्ट नाटक का आधार संगीत से एक और सर्जनात्मक अपेक्षा करता था, दूसरी ओर उसे सार्थक स्तर पर स्थापित भी करता था। पर जहाँ 'मिर्जा सोहरत' में हबीब तनवीर का संगीत गर्वका उपयुक्त और नाटक की भाववस्तु के अनुकूल था, वहीं 'मिट्टी की गाड़ी' का संगीत अपने आप में अत्यंत आकर्षक और प्रस्तुतीकरण में प्रभावी होते हुए

भी नाटक की भाववस्तु के साथ ठीक ठीक मेल न खाता था। 'मिट्टी की गाड़ी' के प्रदर्शन को ग्रन्थ शैलीगत चौकाने वाली बातों के साथ संगीत की इस अनुपयुक्तता ने उस प्रयोग को बहुत प्रभावशील न होने दिया और संगीत नाटक के विकास में उसका कोई विशेष योग न हो सका।

संगीत और नाटक की रचना के अन्य भाषाओं में भी प्रयत्न हो रहे हैं, पर बड़े पैमाने पर शायद कहीं नहीं हुए। इसका एक कारण शायद उसमें बहुत अधिक धन की आवश्यकता भी है। किन्तु इन प्रयत्नों के आधार पर भी देश में संगीत नाटक के विकास के संवर्धन में कुछ बातें साधारण तौर पर कही जा सकती हैं। सबसे पहली बात तो यह है कि हमें अपने संगीत नाटकों को न तो अपेक्षा बहना चाहिए और न अभी अपेक्षा रचने की ओर अपने साधनों को बिलौटना चाहिए। अपेक्षा हमारे देश के लिए नया नाट्य प्रकार है जिसमें मूलतः संगीत के माध्यम से नाट्य रचना होगी। उसकी मुख्य भाववस्तु की अभिव्यक्ति संगीत और गीत के माध्यम से होना आवश्यक है। इसका अर्थ है कि अपेक्षा की मृष्टि एक संगीतकार द्वारा ही हो सकती है। निस्संदेह ऐसी रचना में भारत के शास्त्रीय और लोक दोनों प्रकार के संगीत का प्रयोग हो सकता है, या केवल शास्त्रीय संगीत का प्रयोग हो सकता है, किन्तु विगुड लोक संगीत के आधार पर सजस अपेक्षा रचना शायद संभव नहीं। संगीत रचना होने के कारण यह आवश्यक नहीं कि अपेक्षा रचनाकार कुशल निर्देशन-प्रस्तुतकर्ता भी हो ही। उसके प्रदर्शन के लिए ऐसे निर्देशकों की आवश्यकता होगी जो संगीत के भी जानकार हो और प्रदर्शन के भी। अपेक्षा के ब्यामूत्र और गीतों की रचना के लिए एक ध्वनि प्रकार की काव्यात्मक - नाट्यात्मक प्रतिभा चाहिए जिसमें उसके लिए रचा गया संगीत उपयुक्त ध्वनि और उनमें आवश्यक वाक्य और नाट्यगुण के अभाव में निरर्थक न हो जाय।

किन्तु निस्संदेह हम अपनी भाषाओं में आधुनिक अनुभूति और संवेदना का व्यक्त करने वाला कलात्मक संगीत नाटक अवश्य विकसित कर सकते हैं। इसका लिए सुप्रसिद्ध और उत्कृष्ट नाटकों का भी प्रयोग हो सकता है और नये नाटक विज्ञापन में इसीलिए लिखे जा सकते हैं। जहाँ तक उनके लिए संगीत रचना का संवर्धन है उनकी रचना में हमारे रचनाकार देश के विभिन्न संगीत-मूलक नाटकों की सुलिया, रुठियाँ, और पदनियाँ का नया वर्तमानात्मक उपयोग कर सकते हैं। कुछ विशेष भावदमाओं अथवा नाट्य स्थितियों के लिए अथवा वर्तमानात्मक स्थिति के लिए नोटकी, तमाशा या माच के कुछ छंद या उनकी वदियों या उनके ढंग शायद कुछ परिवर्तन के साथ काम में लाये जा सकते हैं। नोटकी के नगाड़े या तमाशा के इकतारि या मुभी या पहाड़ी हृदय की ध्वनियों का बड़ा नाटकीय प्रयोग हो सकता है और होना चाहिए। हिन्दी संगीत नाटक में दोहा

या बीज के छद्म कई अवसरों पर मूत्र जोड़ने के लिए, संक्षिप्त वर्णन के लिए वडे प्रभावोत्पादक हो सकते हैं। संगीत नाटक के उपयुक्त छन्दों, धुनों और आनु-पगिक तथा बाह्य संगीत की ओर हमारे रचनाकारों का ध्यान जाना आवश्यक है। इसी प्रकार हमारे संगीत नाटकों के कुछेक परंपरागत पात्रों और उनकी रुढ़ियों की भी बहुत उपयोगिता हो सकती है।

इन नाटकों की दृश्य-सज्जा के विषय में भी एक चेतावनी आवश्यक है। पश्चिम में प्रॉपर्टा का जन्म और विकास बड़ी व्यौरेवार साज-सज्जा, यथार्थवादी दृश्याङ्गन आदि की पुष्टभूमि में हुआ था और अतिरचना और अतिसज्जा, जो जैसे प्रॉपर्टा और संगीत नाटक का भग हो माना जाता है। अपने देश में इस समय संगीत नाटक के विकास के लिए यह तनिक भी आवश्यक नहीं। बल्कि हमारे देश की नाट्य दृष्टि सदा इसके विपरीत कल्पनाशीलता और सुसं-न्निपूर्ण सरलता की रही है। हमें अपने संगीत नाटक में विशेष रूप से अनाव-श्यक यथार्थवाद और अलंकरण से बचन की आवश्यकता है, जिससे महत्वपूर्ण वस्तु को भुलाकर बाहरी टीमटाम का महत्व न बढ़ जाये।

हमारे देश में संगीत नाटक के सबसे भी एक अन्य महत्वपूर्ण प्रश्न गायक अभिनेताओं को संगीत और अभिनय की शिक्षा देने का है। पिछले दिनों रेडियो के प्रचार से हमारे देश में संगीत प्रशिक्षण में आवाज को दबाकर गान का अभ्यास चल पड़ा है और गले में झुलेपन और शक्ति के विकास की ओर ध्यान नहीं दिया जाता। यह तो भारतीय शास्त्रीय संगीत के लिए बहुत घातक है। पर संगीत नाटक के गायकों का प्रशिक्षण तो सर्वथा भिन्न प्रकार से होना आव-श्यक है। इस दृष्टि से हमारे नाटकों-जैसे परंपरागत संगीतमूलक नाटकों के गायक अभिनेता बड़े उत्कृष्ट कोटि के कलाकार सिद्ध होंगे। गले तैयार करने की उनकी पद्धतियों पर और संगीत ज्ञान तथा सुरिलेपन के साथ स्वरों द्वारा नाटकीय भावाभिव्यक्ति पर ध्यान दिया जाना चाहिए। उपयुक्त गला का चुनाव और उचित प्रशिक्षण संगीत नाटक के विकास की पहली बात है। पंजाबी प्रॉपर्टा के पिछले सभी प्रदर्शनों में नाटकीय कठों की कमी या उनकी दुर्बलता बड़ी भारी समस्या रही है। बहुत बार गला तो अच्छा होता है पर अभिनय की सामर्थ्य नहीं होती, या अभिनय की सामर्थ्य होती है पर गले में दम नहीं और वह गोड़ी देर के बाद ही बुग्गा-सा, निर्जीव, भावहीन हो जाता है। संगीत नाटक प्रशिक्षण-साध्य है और दीर्घवासीन अभ्यास के बिना सफल नहीं हो सकता। इसलिए वह सर्वथा शौत्रिया, व्यवसायी लोगों द्वारा ठीक-ठीक नहीं चलाया जा सकता, यद्यपि पिछले सभी संगीत नाटक व्यवसायी लोगों द्वारा ही दिये गये हैं। पर यह निरा प्रयोगात्मक कार्य ही है। पिछले अनुभवों से लाभ उठाकर और अपने आप को निरंतर प्रशिक्षण द्वारा अधिकाधिक योग्य बनाकर

ही संगीत नाटक मटली किसी स्तर पर पहुँच सकती है।

इस दृष्टि से संगीत नाटक ऐसा नाट्य रूप है जिसे सबसे अधिक आर्थिक सहायता की आवश्यकता है, और सचमुच हमारे यहाँ तब तक संगीत नाटक का उचित विकास नहीं हो सकता जब तक किसी न किसी प्रकार का संरक्षण उसे न मिले। वह साधारण नाटक और रंगमंचीय कार्य से इस बात में बहुत भिन्न है और इने गिने छिटपुट व्यक्तिगत प्रयत्न उसकी सभाविनामों के ही सूखव हो सकते हैं किसी महत्वपूर्ण उपलब्धि के नहीं।

अतः मे शायद यह बात फिर दोहरानी चाहिए कि हमारा संगीत नाटक अपने शिल्प और दृष्टिकोण में पश्चिमी ढंग प्रस्तियार करे, यह न केवल अनिवार्य है बल्कि घातक होगा। सशक्त अभिव्यजनापूर्ण आधुनिक भारतीय संगीत नाटक के विकास के लिए हमारी संगीत और नाट्य परंपरा में सभी तत्त्व मौजूद हैं। उनके समुचित कलात्मक आकसन और उपयोग से सहज ही नहीं तो परिश्रमपूर्वक अवश्य ही, एक ऐसा नाट्य रूप विसृत हो सकता है जो प्रभावशाली और लोकप्रिय भी हो और हमारी नाट्य परंपरा को भी समृद्ध और परिपूर्ण करे। संगीत प्रधान नाटक हमारे देश में बहुत सहज ही लोकप्रिय होता है। इसलिए उचित अवसर, परिस्थिति और प्रोत्साहन मिलने पर देश के विभिन्न भागों में उसका न केवल सहज ही विकास हो सकता है, बल्कि दीर्घ ही वह हमारे नाट्य जीवन में महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त कर सकता है।

पुतली रंगमंच

नाट्य-नाट्य और संगीत नाटक की भाँति ही एक अन्य विशिष्ट नाट्य प्रकार है कठपुतली। सत्तार के रंगमंच के इतिहास में कठपुतली का स्थान थडा अनोखा और अनन्य है। दुनिया के लगभग प्रत्येक देश में भटकने वाली कठपुतली मंडलियाँ जनसाधारण का मनोरंजन करती रही हैं। हमारे देश में भी कठपुतली के प्रदर्शन बहुत प्राचीन काल से चले आते हैं, बल्कि बहुत लोग तो उसे देश का प्राचीनतम रंगमंच ही नहीं, 'मूत्रधार' शब्द और पात्र के आधार पर, संस्कृत रंगमंच का जनक या कम से कम प्रारंभिक रूप मानते हैं। यह बात चाहे सही हो या न हो, इतना निश्चित है कि कठपुतली प्रदर्शन की परंपरा हमारे देश में अत्यंत ही दीर्घकालीन और व्यापक है। आज भी देश के विभिन्न भागों में कठपुतली के विभिन्न प्रकार पाए जाते हैं और उनका आकर्षण हर प्रकार के जनसमुदाय में बड़ा गहरा और मूलभूत है।

उत्तर भारत में ही हम सभी ने कभी अवश्य देखा होगा कि किसी गडव के किनारे अथवा किसी बगने के घाटने में, खुले मैदान अथवा छोटे बरामदे में, दिन के समय अथवा साँझ के भूटपुटे के बाद, बिजली अथवा पेट्रोलियम की

रोगनी म, बला-सा साफा और मोटे-भोटे फट-मुगने कपड़े डाले हुए दो-तीन पुरुषों और रंगीन घाघरा, चोली और ओढ़नी पहने एक-दो स्त्रियों ने अपने चारों ओर उत्तुंग कूदा-जच्चो और नौजवानों की एक छोटी-सी भीड़ इकट्ठी कर ली है। एक ओर को अथवा बीचोबीच ओढ़नियों अथवा रंगीन छपी हुई चादरों के परदों से बना 'रंगमंच' है जिस पर लोक के गीत पर, और मुख में वास की पी-पी रख कर बोले गये लयबद्ध सवादों के सहारे काठ की पुतलियाँ तरह-तरह के खेल दिखाती हैं। पीछे का परदा बाला है जिससे पुतलियों को नियंत्रित करने वाले छोरे दिखाई नहीं पड़ते और लगता है मानो वे कठपुतलियाँ अपने ही मन से घाती जाती हों, और हर तरह का करतब दिखाती हों। खेल की कथा भ्रमरसिंह राठौर की थीरता, डोला-मारु की प्रेम कहानी जैसे किसी प्रेम को लेकर ही होती है, पर मूल कथा के साथ-साथ उसमें अनगिनत मनोरंजक घटनाओं, भाटकीय स्थितियों अथवा छोटे-छोटे प्रसंगों को भी बर्णन नहीं रहती। सँपेरा, बाजीगर, घुडसवार, नाचनेवाली—सभी अपनी अपनी कला दिखाने का अवसर उस प्रदर्शन में पा जाते हैं और मुख्य कहानी के धीरतापूर्ण प्रसंगों, तथा प्रमात्मान उत्तवार की लड़ाई और मारकाट के साथ-साथ, मुक्त हास्य और विनोद के अवसर भी उसमें एकदम सहजता तथा स्वाभाविकता के साथ उपस्थित होने हैं, और प्रदर्शन शुरू से अन्त तक आकर्षक और दिलचस्प बना रहता है।

उत्तर भारत में ये राजस्थानी कठपुतली वाले सर्वपरिचित हैं। इनकी ये छोटी-छोटी पुतलियाँ जोरी से चलती हैं। इनमें गति की विविधता इतनी नहीं है जितनी तेजी है। इनका सारा शरीर धलता है और वे मंच पर इधर से उधर सहज ही उछाली जा सकती हैं। इनकी वेशभूषा राजस्थानी शैली की होती है। इन खेलों में सगोन कमजोर और नीरस होता है, यद्यपि सवादों में इनके नचाने वाले काफी उपज और का परिचय देते हैं।

देश के अन्य भागों में कठपुतली के खेल बौद्धलाट्टम अर्थात् पुतलियों का नाच कहलाते हैं। ये पुतलियाँ आकार में राजस्थानी कठपुतलियों से बहुत बड़ी, लगभग आदमकद होती हैं और इसीलिए अधिक भारी भी। वे भी डोरी या लोहे के पतले तार से बसाई जाती हैं। राजस्थानी कठपुतली से भिन्न उनके सिर और हाथों में अधिक लचीलापन और गति होती है जिसके कारण वे अपनी गर्दन और हाथों से बहुत-सी भंगिमाएँ और रतियाँ दिखाने सकती हैं, जो भरत नाट्यम-जैसे अधिक सीधी रेखाओं वाले नृत्य के लिए सर्वथा आवश्यक हैं। जिस प्रकार राजस्थानी कठपुतलीवाले कुछ-कुछ बयक-जैसा नृत्य दिखाते हैं, उसी प्रकार बौद्धलाट्टम के कलाकार भरत नाट्यम-जैसा नृत्य प्रस्तुत करते हैं। इन पुतलियों की रूपसन्धा और वेशभूषा अब अधिकाधिक यथार्थवादी होती

जाती है, और यद्यपि वे देखने में अधिक सजी हुई लगती हैं, पर इसी कारण—और अपने बड़े आकार के कारण भी—बड़ी कृत्रिम लगती है, और उनमें कठ-पुतली-मुलम सरलता और भोलापन कम लगता है। उड़ीसा में कागज की तुकड़ी की बनी हुई पुतलियों से खेल किया जाता है और कर्नाटक में पीतल की भी पुतलियाँ बनती हैं। आन्ध्र में चमड़े की बड़ी-बड़ी पुतलियाँ बनाई जाती हैं जिससे सफेद परदे पर काली या रंगीन छायाओं द्वारा प्रदर्शन किया जाता है। य चमड़े की तथा बंगाल में प्राप्त काठ की पुतलियाँ छोरी के बजाय पीछे या नीचे से लकड़ी के डंडे पर चलाई जाती हैं। राजस्थानी कठपुतलियों के प्रति-रिक्त अन्य इन सभी प्रकार की पुतलियों के खेल महाभारत और रामायण के प्रसंगों पर ही आधारित हैं और उनमें राजा हरिश्चन्द्र और भक्त प्रह्लाद-जैसी सुपरिचित नाटकीय कथाएँ प्रायः दिखाई जाती हैं। इनमें से कई प्रदेशों के पुतली प्रदर्शनों में सवाद और संगीत का भी योग सुन्दर होता है।

पुतली कला के इस आकर्षण और लोकप्रियता के बावजूद यह बात भी सही है कि धीरे धीरे यह कला शिरसी जा रही है। जब इन परंपरागत पुतली प्रदर्शनों में न केवल ताजगी और चमत्कार का, निपुणता और विविधता का, प्रभाव महसूस होता है, बल्कि मनोरंजन का यह साधन अब बड़ी जीर्ण-शीर्ण हालत में है। परंपरागत कठपुतली नचानेवाले न केवल आर्थिक दृष्टि से, बल्कि कला की दृष्टि से भी, बड़ी दरिद्र अवस्था में हैं और धीरे-धीरे धीरे अधिष्ठा के कारण अपनी पुस्तंभों निपुणता भी खोने जा रहे हैं। साथ ही इसका पूरा शोष केवल उन्हीं को नहीं दिया जा सकता। संरक्षण के अभाव तथा उत्तरोत्तर उपेक्षा के कारण उनकी स्थिति कलाकार की नहीं रह गयी है। यही कारण है कि इनके प्रदर्शनों में तो विविधता की कमी है ही, उनमें स्वयं में उस उत्साह का और अपने कार्य के प्रति अभिमान का अभाव है, जो दरिद्र से दरिद्र अवस्था में कलाकार को विविष्टता प्रदान करता है। अपने कोशस के प्रति प्रेम के अभाव के कारण भी वे अब उसमें नवीनता लाने का प्रयत्न नहीं करते उस नये सिर से सँवारने प्रयत्न नहीं कहानियाँ प्रस्तुत करने की और उनकी दृष्टि नहीं जाती। जो कुछ नवीनता कहीं-कहीं लायी भी गयी है वह इन प्रदर्शनों को और भी निरर्थक और घटिया बनाती है। जैसे कुछेक कठपुतली वाले अपने देहानी गीतों के स्थान पर सिनेमा के गीत गाने लगे हैं। और यह जानकर आश्चर्य होता है कि इन गीतों पर आपत्ति करने में वे अपमानित अनुभव करते हैं।

किन्तु हम सब परिस्थिति के बावजूद यदि किसी कठपुतली के प्रदर्शन में प्रगति की जाने वाली सामग्री को ध्यान से देखा जाय तो यह स्पष्ट भनकता है कि अपने प्राग्भिक मौखिक रूप में उनमें बहुत सजीवता और कलात्मकता रही होगी, और वह उचित ही एक लोकप्रिय और समर्थ कला रूप रहा है।

उदाहरण के लिए, उत्तरी भारत के कठपुतली खेलों में सुपरिचित घमरसिंह राठौर के प्रसंग को ही ले लीजिये। उम प्रसंग में रावस्थान की गौरवपूर्ण स्वाधीनता की परंपरा पर तो जोर है ही। परसमूची घटना में—मुगल दरबार में घमरसिंह की उपस्थिति, उसकी विद्रोहपूर्ण प्रतिभिया, सभी कुछ में—एक ऐसी नाटकीयता है जो हर कोटि के दर्शकों को प्रभावित करने में समर्थ है। इसके अनिश्चित दरबार में बादशाह के साथ पुनर्लिया द्वारा तरह-तरह के निपुणतापूर्ण खेल दिखाने, सजीत, नृत्य प्रस्तुत करने, की संभावना का भी उसमें भरपूर उपयोग किया जाता है। उत्तर भारत के अन्य कला रंगों के समान ही, दरबारी प्रभाव के कारण इन खेलों में जोर प्रदर्शन पर, शारीरिक सन्नियता और उद्यत-वृद्ध पर, तथा सनही बातों पर है, किसी नावदत्त की सृष्टि पर नहीं। किसी प्रकार का कोई विचार दर्शकों तक पहुँचाना भी यहाँ अभीष्ट नहीं है। इस कारण ही ये तमामो मनोविनोद का साधन मात्र बनकर रह गये हैं और उनका कलात्मक मूल्य नमश कम होता गया है। भारतीय जीवन के सबसे भावपूर्ण कथा-प्रसंग हमारे धार्मिक ग्रन्थों में, रामायण, महाभारत, भागवत-जैसे ग्रन्थों में हैं, और वहाँ भाव का और कलात्मकता का ऐसा भगाध निर्भर है जो कभी मूखता नहीं। भारतीय चित्तों ने जब भी अपनी दृष्टि उस ओर उन्मुख की है उसे सदा ही अपूर्व फलप्राप्ति होनी रही है। दुर्भाग्यवश उत्तरी भारत के कठपुतली बातों का इस भाव सम्पत्ति से ही सम्पर्क टूट गया है जिससे उनकी कला में नीरसता और भी बढ़ी है।

चिन्तु यह नीरसता और कलात्मकता का अभाव पुतली के खेल के लिए अनिवार्य नहीं है। बल्कि मूलतः किसी भी विषय को कल्पनामूलक और वाक्यात्मक ढंग से प्रस्तुत करने के लिए यह कला रूप बहुत ही उपयुक्त और समर्थ है। जीवन की मौलिक, गहरी और सीधी अनुभूतियों को अभिव्यक्त करने में इन कला रूप का कोई जोड़ नहीं। कठपुतली के खेल में हर वस्तु अपने सत्य सरल रूप में ही रखी जा सकती है, आवश्यक जटिलताओं के लिए उसमें स्थान नहीं है। जीवन की सीधी प्रबल अनुभूतियाँ बहुत बार केवल ऐसी ही मादगी से प्रकट की जा सकती हैं, जब उसके ग्रन्थ सभी आवरण, सभी प्रासंगिक घनावश्यक जटिलताएँ हटा दी जायें और अनुभव अपने शुद्ध मौलिक रूप में रह जाये। कठपुतलियों में ऐसे शुद्ध और सरल अनुभव अपने शुद्ध मौलिक रूप में रह जायें। कठपुतलियों में ऐसे शुद्ध और सरल अनुभव को प्रकट करने की मद्भुत क्षमता है, जिस प्रकार बहुत बार जीवन के अनुभव का निबोध पुरुषों की कहानियों में अथवा परियों की कहानियों में प्रकट हो पाता है।

इसका एक कारण यह है कि इन कला रूप में व्यञ्जना की संभावना अधिक है। बल्कि यह कहना चाहिए कि पुतली के खेल की समर्थता और चम-

त्वार ही इसी बात में है कि उसमें प्रस्तुत की अपेक्षा अप्रस्तुत का महत्त्व वही अधिक है, और उसमें नाटकीय प्रतीकात्मकता का उपयोग जितना अधिक किया जा सके उतना ही अधिक प्रभावपूर्ण उसे बनाया जा सकेगा। इस दृष्टि से पुनर्ली के खेल की तुलना नृत्य-नाट्य से की जा सकती है जिसमें लय, पद तथा अंग विशेष और अभिनय के द्वारा बड़ी से बड़ी भाववस्तु शब्दों के बिना ही संप्रेषित की जा सकती है। पुनर्लियों के खेल में अभिनय का भी प्रभाव है। उसमें केवल संगीत और लय तथा विशेष प्रकार की नाटकीय गतियों और अंग-भंगिमाओं द्वारा ही संप्रेषणीयता उत्पन्न होती है।

इन संभावनाओं का अनुमान पिछले दिनों हमारे देश में विदेशों से पुनर्ली प्रदर्शन के लिए आने वाले विभिन्न दला का कार्य देखकर भी हुआ। पिछले दस-बारह वर्षों में हमारे यहाँ, रूस, चेकोस्लोवाकिया, अमरीका आदि देशों के विख्यात दल या व्यक्तिगत कलाकार पुनर्ली प्रदर्शन के लिए आ चुके हैं। देश के कई एक बड़े नगरों में इनके खेलों के प्रदर्शन हुए हैं जिनसे यह प्रत्यक्ष हुआ कि पुनर्ली के खेल को निस्संदेह ऊँचे-से-ऊँचे कलात्मक स्तर तक ले जाया जा सकता है और वह नाटक और रंगमंच का एक सशक्त और प्रभावशाली प्रकार है।

इन दलों के प्रदर्शनों पर संगीत के दाना पक्ष पर—नाटक और उसकी कथावस्तु तथा प्रस्तुतीकरण के विभिन्न अंग, मंच-सज्जा, प्रकाश योजना, संगीत आदि पर—पूरी-पूरी और उतनी ही गूँथ-गूँथ और मूढमत्ता से ध्यान दिया गया था जितनी किसी भी उष्ण कोटि के रंगमंचीय प्रदर्शन में आवश्यक होती है। चेकोस्लोवाकिया की मझो के खेलों में बच्चों के लिए उपयुक्त विषय पर एक अत्यंत ही कल्पनाप्रधान और कलात्मक नाटक था और कुछ दूमेरे छोटे-छोटे खेल थे। इसी प्रदर्शन में अलादीन के जादुई चिराम को लेकर एक नाटक के अनिर्दिष्ट और भी कई प्रकार के छोटे-बड़े स्पष्ट जिनकी पहुँच बच्चों और बड़े दोनों के हृदय तक ममान थी। इन प्रदर्शनों में पुनर्ली के सभी प्रकारों का उपयोग हुआ था—डोरी से चलने वाली, हाथ की उँगलियों पर चलने वाली, डंडे के ऊपर चलने वाली। अमरीका के वयर्ड दर्पित और लाईर्न के प्रदर्शनों में पुनर्लियाँ डोरी पर चलने वाली थी और उनके गेना में दृश्य-सज्जा और प्रकाश-व्यवस्था का अपूर्व चमत्कार था। नाटकों की विषय-वस्तु में सभी पुनर्लियाँ जैसा व्यंग्य और रहस्य तो न था, पर बड़ी कल्पनाशीलता और रोचकता थी। *सात प्रदर्शनों में ऐसी कलात्मक रंगमंच और मञ्जीरता थी, जो सर्वोत्तमारी, अभ्यास तथा बख़्तर पश्चिम के बिना अमभव है।*

पुनर्ली बना का यह रूप और ऐसा विनाम केवल कुछ ही देशों में ही पधवा मंड से ऐसा रहा हो यह बात सही है। पश्चिमी जगत के प्रायः सभी

देशों में आज पुतली रंगमंच और उसका प्रदर्शन बड़ी विकसित और उन्नत अवस्था में है। रूस, चेकोस्लोवाकिया और अमरीका के अतिरिक्त जर्मनी, आस्ट्रेलिया, फ्रांस, इटली, इंग्लैंड आदि सभी देशों में बड़े-बड़े और विख्यात पुतली थिएटर हैं जो अन्य नाटक मंडलियों की भाँति नियमित प्रदर्शन करते हैं, और जिनका अपने-अपने देश के नाट्य जगत में बड़ा महत्वपूर्ण स्थान है। इन पुतली नाटक मंडलियों को विभिन्न देशों में अपनी-अपनी सरकारों की सहायता, समय-समय पर और आदर प्राप्त है, इनमें काम करने वाले कलाकारों का राष्ट्रीय सांस्कृतिक जीवन में ऊँचा स्थान माना जाता है, और उन्हें देश की जनता से, बालकों और बयस्कों से, समान रूप से स्नेह और आदर मिलता है। रूस में एक ही पुतली थिएटर है, चेकोस्लोवाकिया में पुतली कला की शिक्षा के लिए विश्वविद्यालय में एक विशेष विभाग है और स्वतंत्र शिक्षा संस्थान राज्य द्वारा स्थापित किया गया है, जर्मनी के सभी प्रमुख नगरों में नगरपालिका द्वारा सहायता प्राप्त व्यवसायी पुतली नाटकघर तथा मंडलियाँ हैं जिनमें उच्च कोटि के प्रदर्शन होते हैं। महत्वपूर्ण बात यह है कि पुतली कला के विशेषज्ञ और कलाकार सुशिक्षित और नाट्य कला के विभिन्न अंगों में पारंगत व्यक्ति हैं। रूसी पुतली-नाटक-मंडलों के निर्देशक ओबराग्तसोव, जो भारतवर्ष आये थे, ऊँचे दर्जे के अभिनेता, चित्रकार और निर्देशक हैं। वेक वठपुतली थिएटर के प्रधान उस देश के एक असीद्ध उपन्यासकार हैं जो स्वयं पुतली के नाटक लिखते हैं। इसी प्रकार प्रत्येक देश में प्रतिष्ठित लेखक, चित्रकार, संगीतज्ञ, अभिनेता, निर्देशक आदि पुतली नाटक मंडलियों के साथ सम्बद्ध हैं और इस कला रूप को अपनी श्रेष्ठ कलात्मक प्रेरणाओं की अभिव्यक्ति का साधन मानते और समझते हैं।

पर पश्चिमी देशों में भी पुतली कला की स्थिति हमेशा ऐसी ही नहीं थी। एक जमाने में योरोप में भी पुतली कला की हालत ठीक हमारे देश जैसी थी, और प्रायः हमारे देश की भाँति ही परंपरागत पुतली कला सिर्फ अशिक्षित किंतु खानदानी फेरोवर लोगों तक ही सीमित थी यद्यपि साधारण जनता में मनोरंजन के साधन के रूप में वहाँ भी यह बहुत लोकप्रिय थी। उन्नीसवीं शताब्दी के अंत और बीसवीं के प्रारंभ में बहुत से श्रेष्ठ कलाकारों, लेखकों, अभिनेताओं और निर्देशकों का ध्यान इस कला रूप की ओर गया और इसका पुनरुद्धार प्रारंभ हुआ। गार्दन क्रॉस जैसे विख्यात नाट्य चिंतक और निर्देशक ने पुतली रंगमंच को आदर्श नाट्य रूप कहा और जीवित रंगमंच के अभिनय को भी उसने पुतली के स्तर पर लाने का यत्न किया। इस प्रकार पुतली की ओर धारणित होने वाली बहुत सी रचनात्मक प्रतिभाओं ने नाट्य लेखन और प्रदर्शन के विभिन्न अंगों को संवारना और उसे नया कलात्मक रूप देना प्रारंभ

किया ।

उत्ताहरण के लिए पहले-पहल जब सवाने और संगीत के रिकार्ड करना प्रारम्भ किया गया तो नई एक व्यावहारिक कठिनाइया सामने आयी किन्तु साथ ही पूरे संगीत और सवाने की कलात्मकता और नाटकीयता कहीं अधिक बढ़ गई और उसमें तरह-तरह की नवीनता का समावेश सम्भव हुआ । इसी प्रकार पुनर्नियोजों के बनाने में उनके विभिन्न घन प्रयोगों के संचालन में प्रकाश-योजना मंच-सज्जा-वस्त्र-सज्जा आदि में और इन सबसे भी अधिक नाट्य चेतन में भारी परिवर्तन किए गए । पहले प्रायः एक प्रदर्शन में एक ही प्रकार की पुतली का प्रयोग होना था अत्र बहुत से निर्देशक ने उसके विभिन्न प्रकारों को मिलाना भी प्रारम्भ किया और पात्र अक्सर विषय तथा भावश्यकता के अनुसार डोरी उगलियों प्रथवा डड से चलने वाली पुनर्नियोजों एक ही प्रदर्शन में व्यवहार में आने लगी । एक नये पुतली नचाने वाले के स्थान पर बहुत से कलाकार समुदाय से सुसंयोजित ढंग से प्रदर्शन में भाग लेने लगे । सक्षम परंपरागत पुतली रंगमंच को कलात्मक पुतली रंगमंच को रूप दिया गया । इस बात पर विशेष रूप से जोर देना आवश्यक है । योरोप में भी आधुनिक कलात्मक पुतली रंगमंच परंपरा पुतली प्रदर्शन से मूलतः भिन्न है क्योंकि साधारण रंगमंच की भांति उसमें भी विभिन्न कलाकारों का समावेश जितना अधिक है परंपरागत पद्धतियों का विकास उतना नहीं । आज के कलाकारों ने पुतली कला को नये रूप में और नई दृष्टि से देखा और सजारा है और ऐसा करने में उन्होंने विभिन्न गिल्पन अथवा अन्य नवीनताओं और विधियों को अपनाते में कोई हिचक नहीं दिखाई है । परंपरागत पद्धतियाँ और रूढ़ियाँ सब धकेलकर पुतली कला को आज का रूप देना सम्भव नहीं होता ।

विदग्धा में पुतली विकास की यह चर्चा इसलिए विशेष रूप में और भी आवश्यक है क्योंकि हमारे देश में आज भी पुतली कला का तार नाट्य रूप में बिना जाता है और जिस रूप में वह आजकल प्राप्त है उसमें तो अत्यंत उस विकसित 'नोव' कला की सजा देना भी कठिन है । किन्तु उसका ऐसा स्वरूप निरसदह सम्भव है कि वह अपने उचित गौरव का प्राप्त कर सक और एक समय तथा उत्कृष्ट आधुनिक कला रूप के नाम आज के जीवन में प्रतिष्ठा पा सक । उसमें यदि नये रंग की पुनर्नियोजों द्वारा नवीन संगीत और सवाने की सहायता से गृष्टभूमि की अधिक प्रभावपूर्ण और विविष्ट बनाकर नई कथा-वस्तु प्रस्तुत की जाय तो उगक बनकर और धामा-दाना में मूलभूत परिवर्तन में जायगा । उस स्थिति में लोक कला की बचत हमसे-सी छाप भर गायन उगक ऊपर रह जायगा जसो बहुत से आधुनिक रचनाकारों द्वारा प्रयत्न जारी है । पुतली रंगमंच हमारी नाट्य परंपरा का ऐसा रूप है जिसमें

ग्रामूल आधुनिकीकरण में हमें कोई भिन्नक नहीं दिखानी चाहिए और तीव्र से तीव्र उसका जीर्णोद्धार करके नया रूप देने का प्रयत्न करना चाहिए।

यह किसी हद तक प्रसन्नता की बात है कि पुतली रंगमंच के परिसंस्कार की ओर हमारे देश में भी थोड़ा-थोड़ा ध्यान आकर्षित हो रहा है। इस दिशा में एक प्रयत्न कुछ वर्ष पूर्व दिल्ली में भारतीय कला केन्द्र ने किया था। उसमें पेशेवर कठपुतली वाले द्वारा ही एक प्रतिभावान कलाकार के निर्देशन में नयी और कुछ बड़ी पुतलियाँ तैयार कराई गयीं और उनकी रूप सज्जा तथा वस्त्रों पर भी ध्यान दिया गया और यथामभव ग्रामीण रंग-किन्यास के आधार पर अधिक कलात्मक वस्त्र पहनाए गए। पृष्ठभूमि के लिए भी नये परदे तथा अन्य सेट बनाए गए और रंगमंच की आकृति और गज्जा भी सुन्दर की गई। पर सबसे नई वस्तु थी कथानक की नई रूपरेखा। वहाँ की अधिक अपरिचित नहीं थी—पृथ्वीराज सयोगिता के प्रेम-प्रसंग को ही नये ढंग से प्रस्तुत किया गया था। उस तथा प्रसंग को चुनने का एक कारण यह भी था, कि उसके वातावरण से वे कठपुतली वाले परिचित थे और इसलिए नवीनताओं के होते हुए भी उसे प्रस्तुत करने में उन्हें अधिक कठिनाई नहीं हुई। संगीत को अधिक समृद्ध और अवसरोचिन बनाया गया था और प्राचीन राजपूती वातावरण को पुष्ट करने के लिए चारण शैली में कुछ स्वरबद्ध कथावर्णन पृष्ठभूमि से किया गया था। कुल मिलाकर समूचे प्रदर्शन में नवीनता ही नहीं, एक कलात्मक सौष्ठव भी था।

पिछले छठ-दस वर्षों में कठपुतली रंगमंच के उद्धार के लिए कई एक प्रयत्न देश भर में किए गए हैं और अब भी हो रहे हैं। दिल्ली के भारतीय कला केन्द्र ने ही उसके बाद 'ढोला मारू' तथा कई एक अन्य खेल तैयार किए और प्रदर्शित किये। देवीलास सामर के संचालन में उदयपुर के भारतीय लोककला मंडल ने भी दस क्षेत्र में महत्वपूर्ण काम किया है। भारत सरकार के सूचना तथा प्रसारण मंत्रालय के अन्तर्गत संगीत एवं नाटक विभाग में भी सागर भट्ट का एक दल कुछेक प्रचारात्मक तथा अन्य प्रकार के खेल प्रस्तुत करता है। राजस्थान के ही कुछ दिल्लीवासी उत्साही तरणों ने पुतलीपर के नाम से कठपुतली का एक दल व्यावसायिक स्तर पर चलाना चाहा था। ग्रहमदाबाद में मेहर कर्तुवटार नामक एक बड़ी उत्साही महिला पुतली कला को एक नया रूप देने में बहुत दिनों से लगी हुई है और उनके कुछेक खेल तथा पुतलियाँ बहुत अभिव्यक्तपूर्ण तथा सुन्दर हैं। शांतिनिवेदन, कलकत्ता, बंबई, मद्रास आदि नगरों में कई लोग इस काम की ओर आकर्षित हुए हैं। इस बीच भारत सरकार ने कुछेक लोगों को पुतली कला में विशेष प्रशिक्षण के लिए छात्रवृत्ति देकर रस भी भेजा था जो अब शिक्षा प्राप्त करके लौट आये हैं।

भारतीय नाट्य सभ न राजस्थानी शैली की कठपुतली बनाने का एक कारखाना चला रखा है जहाँ से विभिन्न पात्रों को बना-सजाकर जगह-जगह, विशेषकर विदेशों में, भेजा जाता है। घाघर के एक पेसेवर थमड़े की पुतली नचाने वाले को भी अपनी कला के विकास और विशेष प्रशिक्षण के लिए दो वर्ष की छान्नी श्रुति भारत सरकार ने दी थी।

इस सबसे यह तो स्पष्ट है कि पुतली रंगमंच की ओर हमारा ध्यान कुछ तो गया है। पर दुर्भाग्यवश अभी तक इनमें से शायद एक भी प्रयत्न ऐसा नहीं है जो पूर्णतः सही दिशा में हो और जो इतना पर्याप्त हो कि कम से कम एक आधुनिक पुतली रंगमंच देश में कहीं स्थापित हो जाए।

इस संवत्स में सबसे मुख्य बात यह है कि नये कठपुतली रंगमंच की स्थापना तब तक नहीं हो सकेगी जब तक उसका काम कोई ऐसा कुशल अभिनेता निर्देशक हाथ में न लें जो स्वयं पुतली नचाना भली भाँति सीखने को तैयार हो। हमारे हाथ के अधिकांश प्रयत्न पुराने परंपरागत पुतली वाला को नये सुभाव और नाटक देना तथा उनके प्रदर्शनों को नयी साज-सज्जा देने तक ही सीमित रहे हैं। पर इस रास्ता बहुत दूर तक नहीं बढ़ा जा सकता। इस खिलासिले में एक बात का उल्लेख दिलचस्प होगा। भारतीय कला केन्द्र द्वारा 'पृथ्वीराज सयौगिला' का कठपुतली प्रदर्शन तैयार करते समय उसकी नवीनताया के लिए सबसे अधिक विरोध उसमें नियुक्त कठपुतली वाले की ओर से ही होता था जो हर नयी बात पर यह अनुभव करता था कि यह उसकी विशेषज्ञता और विशेषाधिकार पर घायात है। किंतु अन्त में जब प्रदर्शन सफल हुआ तो उसने भी माना कि अपने काम के द्वारा इतने सम्मान, गौरव और सतोष का अनुभव उमने पहले कभी नहीं किया था। इसी से बाद में कठपुतली प्रदर्शनों को नयी सभायनाया की जितनी आत्मीयता से उसने अनुभव किया वह किसी दूसरे ने नहीं। किंतु इन सभायनाया का साकार कर सकना उसके बग की बात न थी। न तो उसके पास इतनी शिक्षा ही थी न इतना बोध ही। पुतली रंगमंच का आधुनिक विकास रंगमंच के विराट ज्ञान से संपन्न आधुनिक सुशिक्षित व्यक्ति ही पुतली चलाने की कला का मोलकर कर सकता है। कदाकार श्रीवराजगोव के ६२ में दृष्टि धीमिषा लाग काम करते हैं, पर वह स्वयं अपने नाटककार, पुतली नचाने वाले, गीत रचयिता, गज्जावार, वेगवार, प्रकाश-व्यवस्थाकार हैं। पिछले दिनों धमरीकी पुतली नचाने वाले विष्णुयान हेनियन लाईड्स एक्टर्स एसेसिने ही, शब्दग विगी भी अन्य व्यक्ति की सहायता के बिना, संपूर्ण प्रदर्शन करते हैं, त्रिगम कठपुतलिया का नाचना, उनके संबोध, गीत और प्रकाश का संचालन तथा दृश्य-गज्जा का परिचालन आदि सभी कुछ सम्पन्न है। पुतली रंगमंच का विकास परंपरागत पुतलीवाला को सुभाव देने में नहीं, बल्कि उनमें पुतली नचाना गीत-

कर हो सकेगा ।

साथ ही ऐसा करने के अभिलाषी व्यक्ति को अभिनेता और निर्देशक प्रवश्य होना चाहिए, निरा नाटककार या अन्य कुछ भी और होने से काम नहीं चल सकता । क्योंकि पुतली प्रदर्शन को प्रभावशाली और सफल बना सकने के लिए शब्द, समीप और गति तथा लय की भावामित्यक्ति के साथ सवध की एकड़ बहुत जरूरी है, प्रातरिक संवेदनशीलता, कलात्मकता और अभिनेता का दृष्टिकोण बहुत जरूरी है, निरा पुतली नचा सकना काफी नहीं । देश में बहुत-से मौजूदा प्रयत्न इसीलिए एक सोमा से घागे नहीं बड़ पाये हैं । ऐसे किसी व्यक्ति के घागे घागे से ही यह संभव हो सकेगा कि पुतली प्रदर्शन का कोई स्थायी रंगमंच बन सके और उसे वही न वही से स्थायी संरक्षण और अनुदान मिल सके जो प्रारम्भिक अवस्था में शायद अनिवार्य है, यद्यपि शीघ्र ही पुतली रंगमंच घागानी से आर्थिक दृष्टि से आत्मनिर्भर हो सकता है ।

जहां तक पुतली प्रदर्शन के लिए नाटकों का प्रश्न है वह बड़ी समस्या नहीं । हमारे परंपरागत कथानकों से, और आधुनिक जीवन से, नाटकीय स्थल पुतली निर्देशक स्वयं ही चुन सकता है, और यथासंभव किसी कल्पनाशील लेखक का सहयोग भी प्राप्त कर सकता है । मुख्य बात यह है कि जब तक पुतली नाटक और प्रदर्शन उसके निर्देशक के विविष्ट व्यक्तित्व को, उसकी कलात्मक दृष्टि और सौन्दर्य-बोध को, प्रकट करने का माध्यम नहीं बनता, तब तक एक प्रभावशाली कला की दृष्टि से उसका विकास संभव नहीं । आज पुतली-रंगमंच में ऐसे व्यक्तियों का प्रवेश आवश्यक है जिनमें विरसित कला-दृष्टि और गहरा जीवन-बोध तो हो ही, साथी ही जो उसके माध्यम से अपनी जीवनानुभूति की अभिव्यक्ति संभव और आवश्यक मानने हो ।

इसी कलात्मक नवीनता ने पुतली प्रदर्शन के क्षेत्र को भी व्यापक बना दिया है । एक ओर पुतली रंगमंच को विश्व के श्रेष्ठ नाटकों को प्रस्तुत करके उन्हें लोकप्रिय बनाने और मूर्तकृत रत्न के माधन बनाया गया है, तो दूसरी ओर उसे सामाजिक शिक्षा और जन-जागरण का । पुतली रंगमंच पर नृत्य और नृत्य-नाट्य का प्रदर्शन एक नयी कलात्मकता प्राप्त करता है । प्रो० ऐचर की मास्टरवर्क मंडली ने विख्यात हंगरी नर्तकी एन्ना पावलोवा की स्मृति में प्रसिद्ध वीले 'मरणामन्त्र राजहंस' को प्रस्तुत करके एक अपूर्व कलाकृति की सृष्टि की थी । कभी कलाकार मोशेराज्जमोव के व्यंगों में ऐसी पैनी धार और गहरी कलात्मक चेतना है, जिसकी सुलना थिएटरम नाट्य-कृतियों से भी जा सकती है । इस प्रकार कठपुतली का प्रदर्शन कंचों के मनोरंजन अथवा मामूली दिल बहलाव के स्थान पर एक ग्रीड कला माध्यम बन गया है । अपने देश में भी हम इसी रूप में उसका आगे विकास कर सकते हैं ।

वाल रगमच

अतः मैं अब हम नाट्य प्रदर्शन के एक ऐसे प्रकार की चर्चा करेंगे जो गहरी कलात्मक संभावनाओं के साथ-साथ दूसरी ओर शिक्षा व्यवस्था के सर्जनात्मक रूपा से जुटा हुआ है। यह है वाल रगमच। साधारण नाटक के अतिरिक्त रगमच के जिन अन्य रूपा की ओर निछले दिनों कुछ ध्यान हमारे देश में दिया गया है उनमें वाल रगमच सबसे नया भी है और सबसे अधिक प्रारम्भिक अवस्था में भी। दशक अथवा स्वयं अभिनेता के रूप में बच्चों के मनोरंजन के लिए रगमच हमारे यहां कभी न रहा। कुछेक अंग्रेजी या अंग्रेजी इंग के स्कूलों में माघद वर्ष में एक-दो बार ऊँची बसामा के बच्चे अंग्रेजी में, बाहिन्दी में भी, नाटक पलने हैं जिसमें पहल और दिरचस्पी मुख्यतया शिक्षकों की ही रहती है। ऐसे नाटक किसी प्रकार भी बालक की सर्जनात्मक आत्माभिव्यक्ति या उसकी कलात्मक रुचि के विकास या परिष्कार या सतोष का साधन साधारणतः नहीं बनते। इसके विपरीत हम जानते हैं कि पश्चिम के प्रायः सभी देशों में बच्चों के बितने ही अपने नाटकघर हैं जिनमें केवल उन्हीं के लिए नाटक या प्रदर्शन प्रस्तुत किए जाते हैं। साथ ही वहाँ शिक्षण संस्थाओं में ऐसी व्यवस्था साधारणतः होती है कि बच्चे नृत्य, गीत, नाटक आदि के माध्यम से स्वयं अपनी आत्माभिव्यक्ति के साथ अपना कलात्मक विकास कर सकें।

ऐसी स्थिति में सात आठ वर्ष पहले जब समर चटर्जी ने अपने वाल रगमच, चिल्ड्रन्स रिटिन थियेटर (सी०एल०टी०) का सूत्रपात किया तो यह भारतीय रगमच के क्षेत्र में एक बड़ा ही शुभ और नया चरण था। इस रगमच का प्रारम्भ कलकत्ता में हुआ और बाद में उन्हीं के प्रयत्न से इसकी शाखा दिल्ली में भी खुली। उस समय इरादा यह था कि भारत के सभी प्रमुख शहरों में इसकी शाखाएँ हों और वाल रगमच एक अखिल भारतीय आन्दोलन और गतिविधि का रूप ले ले। उसके बाद बर्बई और मद्रास में शाखाएँ बनाने का प्रयत्न हुआ भी, किन्तु आन्तरिक मतभेदों के कारण इस दिशा में विशेष प्रगति न हो सकी। इस समय भुवनेश्वर में कार्यशील केन्द्र कलकत्ते में ही है, जो दिल्ली और बर्बई में भी केन्द्र मौजूद हैं और बाँकापुर में काम करने हैं।

इस वाल रगमच का उद्देश्य मुख्यतया छोटे बच्चों की स्वर, लय, गति और रंगों के माध्यम से आत्माभिव्यक्ति का प्रसरण देना और उनमें कलात्मक अभिरुचि विकसित करना ही था। यह एक प्रकार से स्कूलों में लगे माघना के प्रभाव की पूर्ति थी। इस वाल रगमच के कार्य और प्रदर्शन करने और कलात्मक रूपायन तक सीमित रहे हैं। इसमें साधारणतः बच्चों के लिए नियमित

नाटक प्रस्तुत नहीं किए गये। संगीत और लयबद्ध नृत्यात्मक गति पर यह बल एक प्रकार से बहुत अच्छा है। नाटक में भाषा और संवाद के साथ-साथ मुखाभिनय द्वारा भाषा की अभिव्यक्ति का जैसा महत्व होता है, वह सदा बच्चों के लिए अनुभूति नहीं होता और न लाभदायक ही। उसमें जो भावात्मक तीव्रता और उत्तेजना घन अनुभव करते हैं और उसमें पात्रों के व्यक्तित्व के साथ जैसे तादात्म्य की संभावना रहती है वह बच्चों के मानसिक जीवन के लिए सदा हितकर नहीं होती। कम से कम मौजूदा बास रंगमंच में लय और स्वर और गति पर बालबच्चा व लयबद्धता, संगीतात्मकता, सहकारिता और अनुशासन की भावना और प्रवृत्ति उत्पन्न करने के साथ-साथ उनकी कलात्मक प्रवृत्ति को विकसित करने और भीतरी शक्ति और तनावों को उन्मुक्त करने में सहायक होता है। स्कूल में शिक्षा के साथ-साथ अवकाश के समय इस प्रकार की कलात्मक गतिविधि में योगदान उनके बहुविध सतुलित मानसिक विकास के लिए बहुत सहायक हो सकता है और होना है। देश के अन्य नगरों में इस प्रकार की गतिविधि का प्रचार और प्रसार इसीलिए बहुत शुभ और वाछनीय होगा।

किन्तु इस प्रकार के प्रयत्नों की कुछेक बड़ी सीमाएँ और आशंकाएँ हैं जिनके प्रति सावधान होना आवश्यक है। सबसे बड़ी आशंका है कि अन्य तथाकथित 'सांस्कृतिक' कार्यक्रमों की भाँति बच्चों के रंगमंच का यह कार्यक्रम आत्म-प्रदर्शनकारी और सामाजिक प्रतिष्ठालोभी व्यक्तियों के हाथों में न पड़ जाये। ऐसे लोग बच्चों के गहन मनोरंजन और कलात्मक रुचान को अपनी प्रशंसा और प्रसिद्धि का साधन बनाने लगे तो बच्चों के विकास के बजाय उनके गलत दिशाओं में प्रवृत्त होने का भय है। बच्चों के अपने प्रदर्शन उनके अपने मनोरंजन और आत्मभिव्यक्ति के माध्यम मात्र रहने चाहिए। उनके द्वारा घन-सचय या उनके परतर्कों को बहुत से बयस्की, विक्षेपकर नेताओं, भ्रष्टारों और पदाधिकारियों, को दिखाकर उनसे बाहवाही मूटने की कोशिश बड़ी अनुचित प्रवृत्ति है जो बच्चों को प्रदर्शनप्रिय और आत्मचेतन बनाती है, उन्हें प्रशंसा और प्रसिद्धि की चाट ढालती है और उनमें अनुचित प्रकार की प्रतिद्वन्द्विता की गूँटि करती है।

इसी स्थिति का दूसरा पक्ष यह है कि ऐसे संगठनकर्त्ता बच्चों के प्रदर्शनों को सचमुच उनके लिए आनंदकारी, उनके भीतर उच्च कोटि की अभिरूचि और दायित्वशीलता जगाने के साधन, नहीं बना पाते। वे समस्त कार्य की नतात्मकता, गुरुत्वपूर्णता, स्वच्छता और आनंददायकता के बजाय किसी प्रकार महत्त्वपूर्ण व्यक्तियों को बच्चों के करतब दिखाने के अपने चरम उद्देश्य समझते हैं। वे आवश्यकता होने पर बच्चों को बठोर अभ्यास द्वारा पता और उपाय लेने से भी नहीं चकने, और न उनके ऊपर बठोर नियमबद्धता और यात्रिव

अनुशासन लगाने से । उससे एक विचित्र प्रकार की अफसरशाही का वातावरण बनता है और बच्चों के प्रदर्शन की स्वतः स्फूर्तता और उनकी सहज आनन्द-वृत्ति कुठित होती है । इसकी आशका विशेषकर इसलिए है कि साधारणतः बच्चे जो कुछ भी करते हैं वह बड़ों की अच्छा ही लगता है और वे प्रसन्न होते हैं, और इस प्रकार ऐसे कार्यों में सिद्धि पर ध्यान देकर साधना की उपेक्षा होती है, जबकि ऐसे बाल रंगमंच की महत्ता और उपयोगिता उसके साधनों में ही है उसकी सिद्धि में इतनी नहीं ।

वास्तव में बच्चों के ऐसे रंगमंच की श्रेयस्करता ऐसे वातावरण के निर्माण में है जिसमें बच्चे सहज और स्वतः स्फूर्त हो और अपने संपूर्ण मनोयोग और परितुष्टि के साथ अपने आंतरिक कलाबोध को अभिव्यक्त भी करें और उसे बिकासित भी । ऐसा वातावरण एक नैतिक कार्य है, केवल प्रदर्शन के समय सक्रिय होने और धूमधाम मचा लेने से वह वातावरण भ्रष्ट ही होता है । इसलिए साधारणतः बच्चों के प्रदर्शन में सपासभव और मुख्यतः बच्चों के लिए ही होने चाहिए और उनमें बल सिल्पगत संपूर्णता के बजाय बच्चा की स्वतः स्फूर्तता, मुरचि और कलात्मकता पर ही दिया जाना चाहिए ।

दूसरी ओर बच्चों के ऐसे काम को 'जो हो गया वही बहुत है' के दृष्टिकोण से देखना घातक है । रंगमंचीय कार्य बच्चा के मानसिक जीवन में तभी कारगर हो सकता है जब वह उनकी सहकारिता की भावना को, आत्मानुभासन की भावना को, उच्चतम मुरचि और कलात्मकता की भावना को, प्राप्त और पुष्ट करे । यदि इस अवस्था में ही उनमें आदर्शों के प्रति, उच्च मानकों के प्रति, उपेक्षा या तिरस्कार का भाव जागने दिया गया तो वह उनके मानसिक जीवन का श्रेय बन जायगा । बच्चा के कलात्मक कार्य का मूल्यांकन पूरी मूर्तशी से होना चाहिए जिससे वह अपनी संपूर्ण एकाग्रता से काम करना सीखें और काम से बचने, या बेगार टालने अथवा साधारण मफ़्फ़ता या उसकी प्रशंसा में सन्तुष्ट हो बैठने की घातक प्रवृत्तियाँ उनमें घर न कर सकें । हमारे देश में हर जगह जिन प्रकार शिक्षा की दुकानें खुली हुई हैं, उसी प्रकार बाल रंगमंच भी महत्त्वाकांक्षी संगठन-वर्तमानों की दुकानें, उनके आत्मविज्ञान, प्रचार और प्रतिष्ठा-प्राप्त के साधन, सहज सी बन गये हैं और बन जाते हैं । इस भयावह भावना के प्रति मजबूत रहना बड़ा आवश्यक है ।

इस स्तर का बाल रंगमंच किसी प्रकार का संगीत अथवा नृत्य शिक्षण का पर्याय नहीं है, और न उममें ऐसा प्रयत्न हो होना चाहिए । वह तो प्रत्येक बालक में लय और स्वर, गति और गीत के प्रति सहज धनुराग को जगाने या उत्पन्न करने, विवर्धित करने, तथा उसके द्वारा उनके कलात्मक व्यक्तित्व को एक आधार देने, का साधन है, और इसी रूप में उनकी गतिविधि रहना उचित

है। जो बालक-बालिकाएँ उससे पागे या अतिरिक्त नियमित संगीत और नृत्य की शिक्षा चाहें, व उसे अलग से लें और वह उनका व्यक्तिगत प्रेरणा और व्यक्तित्व विकास का प्रदत्त रहे। उच्च संगीत और नृत्य शिक्षा अधिक व्यक्ति-प्रधान है, और उसे यथासंभव बाल रगमच के प्रयत्नों से अलग रखना चाहिए।

किन्तु साथ ही इस रगमच के कार्यक्रमों में भी विभिन्न आयु-समूहों के अनुसार विभोत्रीकरण, और बहुत छोटे बच्चों से लगाकर पंद्रह-सोलह वर्ष या उससे भी अधिक के बच्चों तक सुचिंतित प्रसार आवश्यक है। अपने मौजूदा रूप में वह पांच-छह से लगाकर बारह चौदह वर्ष तक के बच्चों तक ही सीमित है और इस आयु-समूह में भी उसमें केवल बालिकाओं तक ही सीमित रह जाने की संभावना है। शक्ति साधारणतः इन कार्यक्रमों में लड़कें या तो आते ही नहीं, या आकर नाचने-गाने के काम से, विशेषकर लड़कियों के साथ मिलकर नाचने गाने के काम से, कतराते हैं और अंत में उनमें भाग लेना छोड़ देते हैं।

इसके दो-तीन कारण सुस्पष्ट हैं। लड़कों के लिए खेलकूद तथा घर से बाहर के अन्य बहुत से कार्यक्रमों सहज सुलभ हैं जो उन्हें स्वभाव से ही अधिक आकर्षित करते हैं। साथ ही उनके मन में यह कही धुरी से ही बढमूल भाव रहता है कि गाना-नाचना लड़कियों का काम है लड़कों का नहीं, और वे नाचने-गाने के कार्यक्रमों में भाग लेने से शरमाते हैं। हमारे स्कूलों में लड़के-लड़कियों का अलग अलग पठना भी इस भाव के बढने में सहायक होता है। फलस्वरूप बाल रगमच के कार्यक्रमों में लड़के मृदिकल से मिलते हैं, और अधिकांश लड़कों की भूमिकाएँ भी लड़कियाँ करती हैं। इस परिस्थिति में परिवर्तन और सुधार होना बहुत ही जरूरी है। संभवतः प्रारंभ में केवल लड़कों के उपयुक्त और अलग से उन्हीं के कार्यक्रम बनाने से इस दिशा में कुछ प्रगति हो सकती है।

साथ ही केवल नृत्य और गीत के अलावा नाटकों की ओर भी बाल रगमच का ध्यान जाना चाहिए। प्रत्यक्ष ही इसके लिए विभिन्न आयु-समूहों के लिए, उनकी भावात्मक क्षमता के उपयुक्त, नाटक लिखे जाना आवश्यक है। किन्तु यह काम ऐसी माँग होने पर ही ठीक से हो सकेगा और प्रारंभ में तो स्वयं उत्साही समोजका को अपने सेलक मित्रों के सहयोग से अपनी आवश्यकता अनुसार ऐसे नाटक तैयार कराने होंगे। निस्संदेह इन नाटकों में भी संगीत और नृत्य, स्वर और गाय को समुचित स्थान देना आवश्यक और उपयोगी होगा किन्तु मूलतः प्रश्न इन नाटकों में बालबोधित उपयुक्त कथा-सामग्री, दृष्टान्त, पौराणिक कथाओं, उपाख्यानो, लोकवार्ता तथा गायकों से लेकर उपयोग कर सकने का होगा। हमारे देश में कथा-उपाख्यानो का बृहत् भंडार है जिसमें प्रचुर कल्पनाशीलता के साथ-साथ मन के समुचित संस्कार के लिए पर्याप्त तत्त्व मौजूद हैं। बच्चा के नाटकों के लिए इस तथा अन्य सामग्री के कल्पनाशील

और सज्जनात्मक उपयोग की ओर प्रवृत्ति होना आवश्यक है। समर चटर्जी ने बहुत-सी पश्चिमी, विशेषकर अंग्रेजी में उपलब्ध, तुक्कड़ियों और बाल-व्याघ्रों और गीतों का बहुत ही आकर्षक भारतीय रूपांतरण किया है। यह अपने आप में बहुत अच्छा और उपयोगी कार्य है। पर अन्ततः हमें अपने देश की विशिष्ट कथा-सामग्रियों का ही सज्जनात्मक उपयोग करने की ओर प्रवृत्त होना होगा। बाल रंगमंच की यह एक अनन्य आवश्यकता और समस्या है।

अब तक बाल रंगमंच के केवल उस पक्ष की चर्चा की गई है जो स्वयं बच्चों के कार्य से संबद्ध है। किन्तु वास्तव में बाल रंगमंच का बड़ा भारी, और सम्भवतः विभूत रंगमंचीय दृष्टि से अधिक महत्त्वपूर्ण पक्ष व्यक्ती द्वारा बच्चों के लिए प्रदर्शन करने का है। बच्चों के लिए उपयुक्त, उचित, और वास्तविक रंगमंचीय मनोरंजन इस प्रकार हो मुक्त हो सकता है और होना चाहिए। जब सप्ताह के अन्य दिनों में बच्चों का विकसित रंगमंच होने की बात कही जाती है तो उससे अभिप्राय व्यक्ती द्वारा बच्चों के लिए नियमित रूप से होने वाले प्रदर्शनों से ही है। देश में ऐसा प्रयत्न नहीं के बराबर है। इस प्रकार के कुछेक इक्के-दुक्के-प्रयत्न हुए हैं। कुछ दिन पहले दिस्ती के श्री आर्दूस् क्लब ने बच्चों के तीन नाटक तैयार करके उसके बहुत-से प्रदर्शन किये थे। ये नाटक बच्चों में बड़े लोकप्रिय हुए। बालकोपयोगी कथा-सामग्रियों के उपयोग और प्रदर्शन विधि सभी की दृष्टि से ये नाटक उल्लेखनीय थे। आवश्यकता इस प्रवृत्ति को बढ़ावा देने और इस प्रकार के प्रदर्शनों को स्थायी रूप देने की है। देश की अन्य कुछ भाषाओं में भी विशेष कर बंगला, गुजराती, मराठी आदि में, इस प्रकार के छिटपुट प्रदर्शन होते रहते हैं। किन्तु स्थायी नाटकपर और प्रदर्शन मण्डलियों के अभाव में ऐसे प्रदर्शन कभी-कभी ही हो पाते हैं और उनका केवल प्रयोगात्मक महत्त्व मात्र रहता है। इसी कारण इस कार्य में कोई निरंतरता नहीं आ पाती और किसी विशेष दिशा में और उपलब्धि के उत्तरोत्तर ऊँचे स्तर की ओर, उनकी प्रगति नहीं हो पाती।

रंगमंच का यह रूप अपेक्षाकृत अधिक बालनाशीलता और प्रशिक्षण की भी अपेक्षा रखता है, नहीं तो ऐसे प्रदर्शनों की बालकोपयोगिता केवल तथाकथित ही रह जाने का डर है, और यह भी घासका है कि वे व्यक्ती के प्रदर्शनों के ही अधिक बलाहीन और निर्बल तथा विकृत या सरलीकृत रूप रह जायें। प्रशिक्षण की दृष्टि से बाल रंगमंच के लिए रंगमंच के सभी तत्त्वों के प्रति बालनाशील नाट्य सामग्रियों के भिन्न प्रकार के उपयोग की आवश्यकता तो है ही, साथ ही उच्च मानवीय मनोविज्ञान और सामान्य शिक्षण की पद्धतियों के भी महत्त्वपूर्ण परिणामों की आवश्यकता है। बाल रंगमंच के नाटकवार, निर्देशक तथा अन्य कलाकार केवल प्रदर्शनवादी, कलावादी या अपने कार्य के प्रति अपेक्षा का दृष्टिकोण नहीं अपना सकते, क्योंकि उनका दर्शक-वर्ग अविकसित, बच्चा और महज ही प्रभाव-

नीय, किन्तु साथ ही समाज का सबसे मूल्यवान, अश होता है । इसलिए बाल रगमच तभी प्रोत्साहनीय और उपयोगी है, जब वह इन भावी नागरिकों के समुचित विकास और स्वस्थ मनोरंजन में योग दे सके, अन्यथा उसका नहीं होना कही बेहतर है ।

बाल रगमच में कठपुतली प्रदर्शन का बड़ा भारी स्थान हो सकता है और कठपुतली प्रदर्शन बहुत सहज ही बच्चों को आकर्षित करते है । पर जैसा पहले कहा जा चुका है, दुर्भाग्यवश कठपुतली रगमच भी इस समय हमारे देश में सबसे गिछड़ी हुई और दरिद्रतम स्थिति में है और अपने व्यापक नवतत्त्वाङ्ग के बिना वह बाल रगमच के विकास में इस समय कोई उल्लेखनीय योग नहीं दे सकता ।

शान्ताव में, बाल रगमच स्वयं हमारे देश के लिए एक नयी परिकल्पना है और मूलतः वह अभी उसी स्थिति में ही है भी । निस्संदेह देश की सामान्य रगमचीय गतिविधि के लिए वह एक नयी दिशा और नया आयाम प्रस्तुत करता है । किन्तु उसका समुचित विकास और प्रसार सामान्य रगमच की समृद्धि पर ही निर्भर है । उसकी समुचित रूपरेखा और उन्नति की दिशाएँ तब तक स्थिर न हो सकेंगी जब तक हमारा सामान्य रगमच प्रथिक परिपक्व और आत्मनिर्भर स्थिति नहीं प्राप्त कर लेता ।



रंगमंचीय संगठन का रूप

अभी तक हम रंगकार्य के आंतरिक तत्वों, उसके कुछ विशिष्ट प्रकारों तथा उनकी सर्जनात्मक-कलात्मक आवश्यकताओं पर विचार करते रहे हैं। अपने रंगजीवन के इस पक्ष की अभी तक कोई सीधी चर्चा नहीं की गयी कि हमारे देश में रंगमंचीय संगठन कितनी अनियमित, अव्यवस्थित और अराजकता-पूर्ण स्थिति में है जिसके कारण अधिकांश सर्जनात्मक प्रश्न प्रायः अवास्तव और अवातर हो जाते हैं। निस्संदेह इस स्थिति का प्रासंगिक उत्पन्न पिछले विवेचन के विभिन्न सबंधों में होता रहा है, पर अब उसका अधिक विस्तृत और बहु-विध विश्लेषण करना उचित होगा जिससे अपने रंगकार्य के अधिक व्यावहारिक पक्षों के रूप और मूलाधारों को ठीक से तथा स्पष्टतः समझा जा सके।

यह प्रामाण्य कहा जाता है कि किसी भी देश अथवा भाषा के रंगमंच का विकास इसी धातु से नापा जा सकता है कि उसमें नियमित रूप से सक्रिय और सम्पन्न व्यवसायी रंगमंच है अथवा नहीं। इसमें कोई संदेह नहीं कि जब तक रंगमंच अन्यान्य सांस्कृतिक सुविधाओं और अभिव्यक्तियों की भांति हमारे जीवन का आवश्यक और अनिवार्य अंग नहीं बन जाता, जब तक समाज के सभी स्तर के लोग किसी न किसी अवसर पर सहज ही और अनिवार्य रूप से रंगमंच के द्वारा अपनी सांस्कृतिक आवश्यकताओं की पूर्ति नहीं करने लगते, तब तक रंगमंच मंचमुच किसी स्थायी आधार पर नहीं टिक सकता। नाटक और रंगमंच ऐसे कला माध्यम हैं जिनके लिए न केवल आश्रय के रूप में सामूहिक और सामाजिक सहयोग की आवश्यकता होती है, बल्कि जो सामाजिक और सामूहिक प्रयत्न के बिना सक्रिय और विस्मृत हो नहीं हो सकत। कलाकृति का उप-भोक्ताओं के साथ ऐसा अनिवार्य सम्बन्ध रंगमंच के अतिरिक्त और वही नहीं। इसीलिए रंगमंच के विकास में भी सामूहिक-सामाजिक स्वीकृति बहुत ही आवश्यक है। साथ ही इन स्वीकृति के लिए केवल व्यक्तिगत छिटपुट अथवा मौखिक गतिविधि ही पर्याप्त नहीं है। उसके लिए रंगमंच का अनिवार्य रूप से व्यापक और नियमित सांस्कृतिक अभिव्यक्ति के रूप में सामाजिक जीवन में जुड़ना आवश्यक है। अपनी सम्पूर्ण कार्यकलाप प्राप्त करने के लिए रंगमंच का भी पिछले की भांति ही जीवन का अनिवार्य अंग, मनोरंजन और सांस्कृतिक अभिव्यक्ति

का एक महत्वपूर्ण साधन बनना होगा। यह सही है कि फिल्म जैसी व्यापकता और प्रसार रंगमंच के लिए सम्भव नहीं, फिर भी फिल्म की भांति ही हमारे जीवन में अनिवार्य हुए बिना रंगमंच भी सफल नहीं हो सकता।

इसीलिए ससार के अन्य देशों की भांति हमारे देश में भी रंगमंच के विकास की दिशा उसके नियमित पेशेवर तथा व्यवसायी रूप में स्थापित होना की दिशा है। यही नहीं, केवल अवकाश के समय की गतिविधि के रूप में अब रंगमंच को बहुत समय तक और बहुत दूर तक घाते नहीं ले जाया जा सकता। इसी कारण हर जगह ऐसी व्यवस्थाओं नाटक मंडलियाँ मौजूद हैं प्रयत्न बन रही हैं जो क्रमशः रंगमंच को अपने जीवन के मुख्य कार्य के रूप में भी, कलात्मक अभिव्यक्तिके साथ-साथ जीविका-उत्पादन के साधन के रूप में भी, स्वीकार करने को प्रस्तुत हैं। ऐसी मंडलियों को वर्ष में चार-छह बार एक-दो नाटक खेल कर सतौप नहीं होता, और उनकी यह इच्छा रहती है कि अधिक परिश्रम द्वारा तैयार किये हुए अपने नाटक बार-बार अधिवाचक दर्शकों को दिखा सकें। किन्तु प्रायः बहुत-सी आवश्यक दुविधाओं और परिस्थितियों के अभाव में उनकी यह इच्छा पूरी होना असम्भव हो जाता है। उदाहरण के लिए, देश के अधिकांश स्थानों में ऐसे नाटकघर ही नहीं जहाँ कोई दल नियमित रूप से सप्ताह में दो-तीन बार नाटक दिखाता रहे। कहीं-कहीं कुछेक रसभवन हैं भी, पर उनका किराया इतना अधिक है जिसे कोई नाटक मंडली न तो बर्बाद कर सकती है, न इतनी बड़ी आर्थिक जोखिम उठाने का साहस कर सकती है। नियमित और निरन्तर प्रदर्शनों के अभाव में इस बात का अनुमान भी नहीं हो पाता कि ऐसे प्रदर्शनों से कितनी आय हो सकती है और क्या उसके आधार पर किसी मंडली के अधिकांश सदस्य जीविका के अन्य उपाय छोड़ अपना सारा समय रंगमंच को ही देने का निश्चय कर सकते हैं।

वास्तव में हमारे देश के रंगमंच के सामने आज यह एक बड़ी दुविधा की स्थिति है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि प्रत्येक नगर में थोड़े-बहुत रंगमंच के ऐसे उत्साही प्रेमी और कार्यकर्ता मौजूद हैं जो नाटक को अपने जीवन का मुख्य कार्य बनाना चाहते हैं। बहुत-से स्थानों पर ऐसी सुव्यवस्थित और अनुभव-प्राप्त तथा निपुण व्यवसायी नाटक मंडलियाँ भी हैं जो अपनी वर्तमान स्थिति से, अपने कार्य के मौजगी, शौरिया और अनियमित रूप से सन्तुष्ट नहीं हैं। उन्हें अच्छे नाटकों और नाटककारों की खोज है, वे रंगमंच को अपने जीवन की अनुभूति और समझ की अभिव्यक्ति का प्रमुख माध्यम समझते हैं और उसे अपने जीवन का लक्ष्य, आदर्श और पेशा सभी कुछ बनाने को तैयार हैं। किन्तु फिर भी आज देश में कहीं भी नई पेशेवर मंडलियाँ बनाने का कार्य सम्भव नहीं हो पाता। इस दिशा में पिछले दिनों कितने भी प्रयत्न हुए हैं सभी धीरे-

धीरे बिखर गए हैं और किसी को भी उल्लेखनीय सफलता नहीं प्राप्त हो सकी है। इसलिए यदि सचमुच कोई स्थायी और नियमित पेशेवर या पूर्णतः व्यवसायी रगमच हमारे देश में स्थापित होता है तो उसकी विभिन्न आवश्यकताओं और कठिनाइयों को गम्भीरतापूर्वक समझना आवश्यक है। उसके बिना केवल उत्साह और दौड़ धूप के आचार पर हमारे सारे प्रयत्न भविष्य में भ्रान्त निष्फल ही होने रहेगे।

आज हमारे देश में नियमित रगमच की स्थापना के दो पहलू हैं एक तो स्वयं रगमच के कार्यकर्ताओं, कलाकारों आदि की अपनी निजी आन्तरिक तैयारी और तत्परता और दूसरे बाह्य परिस्थितियों की अनुकूलता तथा उन्हें अनुकूल बना सकने की सम्भावना। यहाँ इन दोनों ही पहलुओं पर कुछ विस्तार से विचार करना उपयोगी सिद्ध होगा।

आज यह कहा गया कि एक नियमित पेशे के रूप में रगमच का चलाने के लिए उसके लिए प्रेम और उत्साह भर पर्याप्त नहीं है। इसका कारण यह है कि वास्तव में व्यवसायी और पेशेवर तथा व्यवसायी रगमच के सगठन और संयोजन में बड़ा मौलिक और महत्वपूर्ण भ्रान्त है। पेशे के रूप में चलने वाले रगमच के प्रति ठीक जैसे ही दृष्टिकोण और व्यवहार से काम नहीं चल सकता जैसा शौकिया नाटक मंडलियों में प्रायः पाया जाता है। दायित्व और अनुशासनहीनता, अनियमितता तथा शिथिलता, गम्भीरता का अभाव, बला के स्थान पर आत्मविज्ञापन और आत्मदर्शन को प्रघातना देना, आदि, शौकिया रगमच की ऐसी प्रवृत्तियाँ हैं जिन्हें नेवर पेशेवर रगमच का सगठन लगभग असम्भव है। आज की परिस्थितियों में पेशेवर नाटक मण्डली के सदस्यों में रगमच के प्रति वैसा ही समर्पण का भाव होता अविश्वस्य है जैसा किगी उच्च उद्देश्य प्रथवा आन्दोलन के प्रति होता है। क्योंकि इस समय चाहे नाटक मण्डलियाँ स्वयं अपने आप ही पेशेवर रूप ग्रहण करें अथवा कोई नया प्रेमी व्यवसायी रगमच की स्थापना के प्रति प्रवृत्त हो, उससे प्राप्त आर्थिक गुविधायों और आय इतनी नहीं हो सकती कि वह अपने आप में सदस्यों की संतुष्टि कर सकें। प्रारम्भिक स्थिति में पेशेवर रगमच बहुत कुछ सदस्या के, विशेषकर अभिनेता-निर्देशक तथा अन्य रंग कलाियों के, निम्नार्थ कार्य और कला प्रेम के ऊपर ही खस सकती है। प्रारम्भ में रगमच से सम्बद्ध सभी व्यक्तियों को अनिवार्य रूप से अपने कार्य से मिलन वाले कलात्मक और आत्मविश्वसित के सर्वांग का ही प्रघातना देनी होगी और उगने साथ-साथ आजीविका के रूप में जो कुछ सामान्य आय हो जाये उस पर्याप्त मानना होगा। निम्नन्दे धीरे-धीरे दल-विरोध के गठित, समृद्ध और मोक्षप्रिय होने पर यह स्थिति अस्थायी माननी है कि उनके प्रदर्शन निरन्तर और नियमित रूप में होने लगे और उनकी



बसंत बालेदकर का मराठी नाटक
बाप उठा है रामगढ़



मुद्रगनी नाटक
मेना मुजंगी पे दीना पाठन



मराठी नाटक यंगोरा में विजया लाल

भारत का मध्यम व्यापारिक राष्ट्रीय नाट्य विज्ञान





स्वामी ब्रह्मचर्य के रत्नरत्नी ॥
सन्धि भिन्न बटुएपी

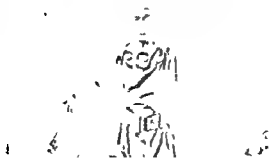
हमारे स्वामी का मित्र की भाँति





इम्तान के एन एनमी आक द पीपुल के
बैंगला रुपान्तर मे शुभ मित्र

बहुरूपी द्वारा प्रस्तुत राणा ईश्वरस



प्रायः से वह अपने सदस्यों को समुचित पारिवर्त्मिक अथवा वेतन दे सके । फिर भी यह वेतन अथवा पारिवर्त्मिक बहुत दिनों तक बहुत आकर्षक अथवा प्रचुर नहीं हो सकता । वह मूलतः एक कलाप्रेमी व्यक्ति के लिए आत्मसंतोष के साथ-साथ जीविका भी चलाने का उपाय भर हो सकता है । इसलिए अनिवार्य रूप से पेशेवर रगमंच की स्थापना के लिए नाट्य अथवा रगमंच के ऐसे प्रेमियों की आवश्यकता होगी जो इस कार्य को अपने जीवन का उद्देश्य और आदर्श मानने हों, जो उसके लिए अपनी सुख-सुविधाओं और जीवन की अन्य आवश्यकताओं का किसी हद तक त्याग कर सकते हों । ऐसे दृष्टिकोण के बिना रगमंच चलाना सम्भव नहीं, कम से कम प्रारम्भ में नियमित पेशेवर संस्था के रूप में तो किसी भी प्रकार सम्भव नहीं ।

रगमंच के कार्य में इस स्वार्थ-त्याग की भावना के अनिरिक्त तीव्र आत्मा-मुक्तान की भी बड़ी आवश्यकता होती है । पेशेवर रूप में संगठित होने पर भी रगमंच मूलतः कलात्मक अभिव्यक्ति का कार्य है । उसको केवल आजीविका के साधन की भाँति निर्वैयक्तिक भाव से तटस्थ होकर नहीं देखा जा सकता । किसी नये कार्यालय, कारखाने अथवा अन्य धंधे में काम करने वाला व्यक्ति अपने कार्य के साथ मूलतः निर्वैयक्तिक सम्बन्ध ही बनाता है, या कम से कम बना सकता है,—जीवन मापन की एक आवश्यक अनिवार्य परिस्थिति के रूप में । उसके लिए सम्भव है कि वह अपनी गहरी और नितान्त भारतीय आवश्यकताओं और प्रवृत्तियों को अपने धंधे से अलग रखे और धंधे को उनसे अधिक महत्त्व नहीं दे । ज़रूरत पड़ने पर वह धंधे को छोड़ अपनी नयी आवश्यकताओं और गतिविधियों में अपने आपको सलग्न करके उनसे कहीं अधिक आराम-संतोष पा सकता है । किन्तु कलाकार के लिए यह सम्भव नहीं । कला के साथ उनका सम्बन्ध निर्वैयक्तिक हो ही नहीं सकता । साधारणतः कोई भी कलाकार अथवा रचनाकार अपने माध्यम अथवा कला अनुशीलन को अपने जीवन की सर्वोपरि गतिविधि मानता है और उसे सबसे अधिक महत्त्व देता है । प्रायः उसकी इस गतिविधि के साथ किसी अन्य व्यक्ति का कोई सम्पर्क नहीं होता, जो कुछ वह करता है उसमें सम्पूर्ण रूप से केवल वही डूबता है और अपनी अभिव्यक्ति की सम्पूर्ण सफलता में उसे अपने ही व्यक्तित्व की गहरी सार्थकता और चरितार्थता की अनुभूति होती है । किन्तु रगमंच ऐसा कला माध्यम है, जिसमें बहुत से व्यक्तियों का सहयोग आवश्यक है और जिसका मूल सगठनकर्ता एक भिन्न व्यक्ति, अथवा एक व्यवसायी मालिक जैसा गैर-कलाकार व्यक्ति होने की सम्भावना है । फलस्वरूप रगमंच में कलाकार के लिए अपने कार्य के साथ वैसा सम्बन्ध बनाये रखना प्रायः बठिन हो जाता है जैसा अन्य कला-माध्यमों में स्वाभाविक है, और यह धासका रहती है कि रगमंच के विभिन्न रचनाकार

और गिल्पी अपने काम को निर्वैयक्तिक भाव में से देत और अभिव्यक्ति को समग्रता और रचना की सम्पूर्णता के ऊपर ध्यान देने के बजाय केवल अपने ही सीमित काय का प्रधानता देन लग अथवा नौचरी के लिए आवश्यक समय और उद्योग पूरा करके अपने कृतव्य की इतिश्री समझ। दूसरे गण्य में यह बात सम्भव नहीं कि व्यवसायी रामच के कलाकार अपने काय के प्रति वही दृष्टिकोण अपना स जो किसी भी कार्यालय अथवा कारखाने का बमचारी अपनाता है। रामच यदि पूर्णरूप से व्यवसायी हो तो यह दृष्टिकोण इतना घातक न भी रहे। किन्तु एक तो रामच पूर्णरूप से व्यवसायी है नहीं और दूसरे हमारे देश में तो उसकी स्थापना एसी परिस्थितियों में होती है जिनमें यह दृष्टिकोण अपनाकर किसी भी प्रकार उसको सफल नहीं बनाया जा सकता। इसलिए पगेवर रामच की स्थापना और उसके विकास तथा सफलता के लिए यह प्रतिपादय रूप से आवश्यक है कि दृष्टिकोण के सन्मुख अपने काय को मुख्यतः कथामक और रचनामूलक मान और उससे होने वाली आय अथवा आर्थिक प्राप्ति को एक गौण स्थान दे। इस प्रकार के दृष्टिकोण के बिना हमारे देश की वर्तमान परिस्थितियों में पगेवर रामच का विकास बहुत दुष्कर है।

पगेवर रामच की सफलता की अन्य आन्तरिक परिस्थितियों में कलाकार का अपना प्रणिमण भी है। नौबिया व्यवसायी मण्डली में अभिनेता निदेशक तथा अन्य गिल्पी अपनी निपुणता को बढ़ाने की ओर विशेष ध्यान नहीं देने बल्कि बहुत बार तो वे अपने को परम निपुण ही समझते हैं। प्रायः वे न तो नाट्य साहित्य का अध्ययन करते हैं न अभिनय कला और रामच के अन्य पक्षों से सम्बन्धित समुचित ज्ञान प्राप्त करने में प्रयत्नशील होते हैं। अपनी थोड़ी बहुत स्वाभाविक जमजान क्षमता अथवा प्रतिभा के प्रयोग और उसकी अनुगमा और स्वीकृति से उन्हें मन्त्रोन्मत्त मिल जाता है। किन्तु किसी कला को पेशेवर स्तर पर तब तक स्वीकृति नहीं मिल सकती जब तक कलाकार अपने कलाकर्म की महत्ता का मूल्य न उनमें जीवन के पक्षधरण और अनुभूति को निरन्तर अध्ययन और प्रणिमण द्वारा परिपुष्ट न करे। अभिव्यक्ति की शोधा एक गम्भीर दृष्टिकोण के बिना सम्भव नहीं। हमारे देश में रामच के सभी कलाकारों को अपने भीतर अपनी कला के प्रति इनकी जागरूक प्रवृत्ति विकसित करनी होगी तभी उनके काय का स्तर एक स्वतन्त्र सामाजिक गतिविधि की भावना प्राप्त कर सकेंगे और गौणता की काटि में निरत पाना उनके लिए सम्भव हो सकेगा। एक आन्तरिक तैयारी के बिना इन कलाकारों में वह दृढ़ता और सामर्थ्य न पा सकेंगे जो हिमा पगेवर मण्डली में एक ही नाटक को बार-बार गवना नवाने उद्योग और उत्तममय तोहना के माध्यम से प्राप्त करने के लिए निरन्तर आवश्यक है। किसी नाटक में एक या दो बार सामाजिक प्रभावशाली अभिनय कर सकना

एक बात है, और किसी चरित्र को बीसियों बार एक सी, बल्कि उत्तरोत्तर श्रेष्ठतर, कलात्मक और मानवात्मक सचाई के साथ परिस्फुट करना और बनाये रखना बहुत ही भिन्न और दुष्कर दायित्व है। सफल पेशेवर रंगमंच अपने सभी कलाकारों से ऐसी निष्ठा और आत्म-प्रशिक्षण की अपेक्षा रखता है।

पेशेवर रंगमंच के विकास का दूसरा पहलू बाह्य परिस्थितियों की अनुकूलता का है। ये बाह्य परिस्थितियाँ मूलतः क्या हैं? नाटक घरों के अभाव की बात ऊपर कही जा चुकी है। यह एक इतनी बड़ी बाधा है जिसे दूर कर सकना बहुत ही कठिन हो जाता है। उदाहरण के लिए, कलकत्ते की विख्यात नाटक मंडली बहुरूपी को ही जीजिय। उसके देशव्यापी प्रदर्शनों से यह तो स्पष्ट है कि कर्मनिष्ठा, कलात्मक प्रतिभा और लगन की दृष्टि से यह मंडली न केवल देश भर में बेजोड़ है, बल्कि पेशेवर मंडली बनने के लिए सर्वथा उपयुक्त भी है। उसके प्रतिभाशाली निर्देशक और अभिनेता श्री शम्भु मिश्र तथा उनके सभी सहयोगी रंगमंच और नाटक को ही अपने जीवन का सबसे महत्वपूर्ण कर्म मानते हैं और अपने अन्य सारे कार्य छोड़कर रंगमंच को अपनाने को प्रस्तुत ही नहीं आतुर हैं। एक प्रकार से अपनी इसी निष्ठा के द्वारा, अपनी समस्त निजी सुविधाओं और आवश्यकताओं के त्याग और उपेक्षा के द्वारा ही, इस मंडली के सदस्य रंगमंचीय श्रेष्ठता और कलात्मक निर्भीकता और साहस का इतना ऊँचा स्तर स्थापित कर सके हैं। किन्तु आगे विकास करने के लिए अब इस मंडली को अपना निजी नाटकघर चाहिए जहाँ यह अपने प्रदर्शन नियमित रूप से निरन्तर कर सके। पर उसके लिए अपना नाटकघर कैसे बने? कलकत्ते में नाटकघर बनाने के लिए पर्याप्त आर्थिक तथा अन्य साधन चाहिए, संगठन चाहिए, दीर्घ धूप चाहिए। अब यदि बहुरूपी मंडली और उसके सदस्य नाटकघर के लिए केवल धन सत्रह में ही जुट पड़े तो फिर मंडली के कलात्मक कार्य और उसके स्तर का क्या होगा? और यदि यह न करे तो नाटकघर कैसे बने और बहुरूपी किस प्रकार पेशेवर नाटक मंडली बने? वास्तव में यह रंगमंचीय कार्य का मौलिक अन्तर्विरोध है, क्योंकि नाट्य क्रिया कला तो है पर उसके सम्पन्न होने के लिए बड़े व्यवस्थित संगठन और बड़ी मात्रा में धन की आवश्यकता होती है। विशेष रूप से इतनी अधिक मात्रा में धन वहाँ से प्राप्त हो? स्पष्ट ही इसके दो उपाय हो सकते हैं। या तो किसी न किसी प्रकार राजकीय सहायता, अनुदान और मरक्षण मिले या कला-प्रेमी धनी प्रयत्न व्ययमायी अकेले या मिलकर रंगमंच चलायें, जैसे फिल्म उद्योग चलता है, अथवा देश के विभिन्न भागों में मौजूदा व्यवसायी रंगमंच चलता है।

जहाँ तक राजकीय सहायता का प्रश्न है, वह किसी न किसी रूप में रंगमंच को मिलना आवश्यक ही है। नगर नियमों और नगर पालिकाओं अथवा

राज्यकोष से नियमित सरक्षण मिले बिना कोई कलात्मक रगमच केवल अपने ही बूते पर भली भाँति नहीं खी सकता। और हमारे देश में उसकी स्थापना का भी प्रश्न है जो राजकीय सहायता के बिना बहुत ही कठिन जान पड़ता है। इसीलिए नाटकपरा के निर्माण के लिए और पेशेवर ढंग से मंडलिमाँ चलाने के लिए केन्द्रीय और राज्य सरकारों की योजनाएँ होना बहुत जरूरी है। पर केवल सरकारी अनुदान के सहारे रगमच की स्थापना अथवा विकास का स्वप्न देखना बड़ा घातक है। किसी भी कलात्मक प्रयत्न के लिए सरकारी सहायता तभी उपयोगी सिद्ध हो सकती है जब वह पर्याप्त और नियमित हो नहीं, उस प्रयत्न की स्वतंत्रता पर कोई रोक न लगाती हो। यह देखा गया है कि सरकारी अनुदान से चलने वाले कलात्मक प्रयास प्रायः बड़ी भ्रष्टाचारपूर्ण विवृतियों के शिकार हो जाते हैं उनकी आत्मनिर्भरता, कलात्मक जागरूकता और रचनात्मक क्षमता अन्तहीन नियमों और प्रतिबंधों की शृंखलाओं में जकड़कर निर्जीव हो जाती है और अन्त में वे एक विशेष प्रकार की महतगीरी और कलात्मक भ्रष्टाचार के क्षत्र बन जाते हैं। इसलिए जहाँ एक ओर राजकीय सहायता आवश्यक और उचित है वही दूसरी ओर उसे पाने वाले कलाकारों के भीतर अपनी निजस्व जागरूकता और सामर्थ्य इतनी अधिक और प्रबल होना भी आवश्यक है कि राजकीय सहायता के बोझ को वे सहन कर सकें और उसके पहने ही धक्के में उनके पैर न उलझ जाएँ।

रगमच के लिए आवश्यक धन की प्राप्ति का दूसरा स्रोत हो सकता है व्यवसायी-वर्ग। पर एक तो रगमच ऐसा लाभदायक व्यवसाय नहीं कि सहज ही कोई व्यवसायी इस ओर झुके। धनी और शोहीन व्यवसायियों के लिए अब फिल्म वही अधिक रगीन आयकर और सम्भाव्य अधिक लाभ का क्षेत्र है। उसकी तुलना में किसी भी दृष्टि से रगमच में क्या धरा है? और फिर यदि कोई व्यवसायी प्रवेश अथवा कुछ सोचा के साथ मिलकर रगमच की ओर ध्यान दे भी तो उसका प्रभाव सदा शुभ ही होगा इसकी आशा बहुत ही कम है। व्यवसायी मूलतः अपने आर्थिक लाभ की प्रेरणा से चलेगा कलात्मक आवश्यकता के लिए नहीं। उसके सरक्षण और नियंत्रण में बने रहने वाली मंडली शुद्ध व्यवसायी होगी और वह उभी धार बढ़ती जिस ओर किन्हीं कमनियनों जाती गई है। मसाल के सभी देगों में पूरी तरह व्यवसायियों के हाथ में पड़ा हुआ रगमच भयंकर कलात्मक बर्धना और निर्जीवता का शिकार है और प्रायः मरत, उत जक और घटिया नाटकों का ही आमादा देता है। हमारे देश में भी यह आगला बाल्यान्व नहीं है। जहाँ जहाँ भा व्यवसायी अथवा व्यवसाय-बुद्धि का नामा न रगमच स्थापित करने और चरान का प्रयत्न किया है वहीं उन्होंने मदन पट्टन कलात्मक मिटाना की हत्या करके तथाकथित लाभप्रिय और व्याव

सायिक दृष्टि से सफल हो सकने वाले नाटकों और उनके वैसे ही चटक-मटक से भरपूर सस्ते प्रदर्शनो पर बल दिया है। यह दूसरी बात है कि बहुत सी सन्नी घटिया फिल्मों की नाति ऐसे नाटक भी सफल न हो पाये और व्यवसायी मञ्चनियार्थ शुरु होने के पहले ही बैठ गयी।

ऐसे व्यवसायी एक और भी अवाछनीय मनोवृत्ति अपने साथ लाते हैं। रंगमंच जैसे 'साम्प्रतिक' कार्य में भाग लेने में आजकल बड़े-बड़े अधिकारियों और राजनीतिक नेताओं में सहज मयक स्थापित होने की बड़ी सम्भावना हो गई है। यह 'मयक स्थापन' आज के व्यवसाय का सबसे महत्वपूर्ण अंग है और बहुत से व्यवसायी केवल इसी दृष्टि से रंगमंच की ओर झुकते हैं अन्य विज्ञापन, आकर्षक माध्य-संगति तथा 'मनोरंजन' की मुक्तिप्राप्ति तो है ही। यह महज ही कल्पना की आ राखती है कि ऐसे लोगों में रंगमंच का कितना बड़ा अहित होना है या हो सकता है। इस प्रकार घन के लिए पूर्ण रूप में केवल व्यवसायी वर्ग पर निर्भर होने से भी रंगमंच की समस्याएँ मुलभूती नहीं।

इस सब समस्याओं के सदर्थ में यदि हम अपने देश के वर्तमान व्यवसायी रंगमंच पर एक दृष्टि डालें तो बहुत सी बातें हमारे सामने स्पष्ट हो जायेंगी। इस मिलसितने में सबसे पहले तो यह भ्रम दूर करना आवश्यक है कि हमारे देश में व्यवसायी रंगमंच है ही नहीं और आज उसकी स्थापना एक सर्वथा नवीन और अभूतपूर्व कार्य होगा। वास्तविकता यह है कि हमारे देश के बहुत से भागों में आज भी व्यवसायी रंगमंच मौजूद हैं और सक्रिय हैं। भारत में उत्तरीमर्षी गंगादी के उत्तरार्द्ध में अग्नेजी सस्कृति के अभाव में व्यवसायी रंगमंच देश के विभिन्न क्षेत्रों में स्थापित हुआ और विभिन्न स्तरों की सगठनात्मक तथा नलात्मक निपुणता और सामर्थ्य वाली नाटक मञ्चनियार्थ देश भर में चल निकली। ऐसी मञ्चनियार्थ अपनी कच्ची-पक्की सफलता-असफलता के साथ लगातार सक्रिय रही हैं और आज भी व्यवसायी रंगमंच फनाफूना भी और उमने कई उल्लेखनीय सफलताएँ भी प्राप्त कीं। जहाँ ये परिस्थितियाँ नहीं मिली, वहाँ वह वेधर-धार होकर पथभ्रष्ट हुआ और मिट गया। ये नाटक मञ्चनियार्थ प्रारम्भ में स्पष्ट ही विदेशी प्रेरणा से विदेशी सस्कृति के प्रभाव में, पश्चिमी शिक्षा-प्राप्त व्यक्तियों के प्रोत्साहन से, योरोपीय नाटका के अनुकरण में, बनी थीं। पर धीरे-धीरे उन्होंने देश की पुरानी शास्त्रीय अथवा साक नाट्य परंपरा के साथ भी अपना घोंडा-बहुन नाता जोडा। यहाँ तक कि कुछ क्षेत्रों में हमारे नाटक और रंगमंच का रूप तत्कालीन योरोपीय नाटक में एकदम मिश्र हो गया, यद्यपि उममें बहुत से विदेशी तत्व भी बने रहे और स्थानीय परिस्थितियाँ में पनपने भी रहे।

इस गंगादी के चौथे दशक में, विशेषकर बोलनी प्रिम्मों के आविर्भाव के

बाद, इस रगमच का हर प्रदेश में बड़ी तेजी से हास हुआ। उसके लिए बनाये गए नाटकघर सिनेमाघर बन गए, उसके व्यवसायी गालिबो ने फिल्म कपनियाँ खोल ली और उसका अभिनय-अभिनेत्री तथा अन्य शिल्पी फिल्मों में जा डटे। जो कुछेक लोग रगमच छोड़कर नहीं गये वे भी अपनी कला के और आर्थिक परिस्थितियों के स्तर को तमझ बिगड़ते जाने से न बचा सके। फलस्वरूप दूसरे महायुद्ध के काल में तथा उसके बाद फिल्मों ने प्रहार में बचा-खुचा रग मच या तो एकदम सस्ता, उत्तेजक और घटिया मनोरंजन का साधन बन गया या लगभग मिट गया। मोट तौर पर देश के मौजूदा व्यवसायी रगमच की संक्षेप में यही स्थिति है यद्यपि इसके भी अनेक स्तर देश के विभिन्न भागों में मिलते हैं।

इस समय हमारे देश में विकसित, प्रतिष्ठित और सफल व्यवसायी रग-मच बंगला का है। इस रगमच की परंपरा बहुत सखी ली है ही, इसकी स्थापना, विकास और महत्त्वपूर्ण उपलब्धियाँ में गिरिशचन्द्र घोष, जोगेश चौधरी दुर्गादास बनर्जी, गिगिरिकुमार भादुड़ी, अहोमद चौधरी, मोरजन भट्टाचार्य जैसे बहुत से प्रतिभावान और महत्त्वपूर्ण व्यक्तियों ने योग दिया है। किसी जमाने में, विशेषकर दूसरे महायुद्ध के पहले तक, बंगला का यह व्यवसायी रगमच बहुत सफल और समृद्ध था—आर्थिक दृष्टि से इतना नहीं, जितना अपनी निष्ठा, गंभीरता और कलात्मक रुझान की दृष्टि में। उस समय हर रगमच की अपनी अलग पहचान होती थी जिसके नियमित स्थायी सदस्य अभिनेता, निर्देशक आदि होते थे। ये मंडलियाँ नियमित प्रदर्शनास करती थी और एक साथ कई एक महत्त्वपूर्ण नाटकों का तैयार करके उन्हें थोड़े-थोड़े दिनों के अंतर में दिखाती रहती थी। ये विभिन्न नाटक अभिनेताओं के लिए मंचमुख पैमें वरिष्ठ प्रशिक्षण करते थे जिनमें वे अपनी क्षमता का संपूर्ण प्रदर्शन कर सकें और अलग अभिनय इन नाटकों के विभिन्न पात्रों का अभिनय करने के लिए प्रसिद्ध हो जाते थे। इन नाटकों के बार-बार प्रदर्शन होना रहने के कारण दर्शक भी इन विभिन्न अभिनेताओं का उनकी सवप्रिय और सवधेष्ट भूमिकाओं में देखने के लिए लालायित रहते थे। जब भी कभी किसी विशेष कारणवश कोई भी नया अभिनेता वह भूमिका करता तो वह लोगो को दोना के अभिनय में तुलना करने और विभिन्न व्यक्तियों और गीतियों के अपने अपने महत्त्व को समझने का अवसर मिलता था। इसीलिए इन नाट्य प्रदर्शनों का अपना एक विशिष्ट और समझदार प्रेक्षक-वर्ग बन जाता था जो बार-बार उन नाटकों को देखता था और इन दर्शकों के मतानुसार के आधार पर अन्य नाटक प्रेमी भी आवृत्ति होकर नाटक देखने आते थे। इन परिस्थितियों में यह धनिवार्य था कि हर नाटक पहली अपने प्रदर्शन का विविष्ट और अनुपम बनाने के लिए अपना सभ्य प्रयत्न करे। एक

ही मंडली के सदस्य होने के कारण जहाँ विभिन्न अभिनेताओं-अभिनेत्रियों और अन्य कलाकारों में कलह, झगडा, ईर्ष्या, द्वेष तथा अन्य प्रकार की कठिनाइयाँ उत्पन्न होती थी, वहाँ मणू के कार्य के प्रति उनके मन में आत्मीयता का तथा कलाकारोचित भाव भी रहता था। वे पूरे मन से अपने कार्य के साथ संलग्न होने से और नाट्य में अभिनय करना आनुपंगिक अथवा गौण कार्य नहीं मानते थे। अपने कार्य के साथ इस गहरे आत्मीय तथा भावात्मक संबंध के कारण ही उस समय की व्यवसायी नाटक मंडलियाँ बंगाल के रंगमंच की वंसा उच्च स्तर प्रदान कर सकी।

किंतु धीरे-धीरे कई प्रकार के कारणों और परिस्थितियों से बंगाल के रंगमंच ने नया रूप लिया। आज भी कलकत्ते में चार रंगभवन चलने हैं और चारों में प्रति सप्ताह नियमित रूप से पाँच प्रदर्शन होते हैं, किंतु अब प्रदर्शन करने वाली मंडलियाँ विलुप्त मिश्र प्रकार की हैं। वे वास्तव में मंडलियाँ ही नहीं। बंगाल के मौजूदा रंगमंच का संगठन बहुत कुछ फ़िल्मों जैसा हो गया है। अर्थात् रंगभवन का मालिक कोई एक नाटक धुनता है और उसके प्रदर्शन के लिए पहले एक निर्देशक और फिर निर्देशक की सलाह से अभिनेताओं और अभिनेत्रियों को एक प्रकार के पट्टे पर रख लेता है। इन कलाकारों के साथ उनका केवल इतना ही पता रहता है कि वे निर्दिष्ट समय पर, निश्चित काल के लिए रिहर्सल रूम में आँगे और फिर नाटक तैयार होने पर प्रदर्शन में आते रहेंगे तथा फिर जितने दिन तक प्रदर्शन चलेगा उसमें कार्य करते रहेंगे। चूँकि यह पूरे समय का काम नहीं होता, इसलिए इन कलाकारों को अधिकार रहता है कि सप्ताह में जो दिन खाली हों, अथवा जिस समय रिहर्सल नहीं हो, उस समय में वे चाहें जो अन्य कार्य करें। सम्भवतः एक शर्त रहती है कि इस बीच वे किसी अन्य नाटक में भाग नहीं लेंगे। पर इस बीच वे अपना सारा समय फ़िल्मों में अभिनय तथा अन्य काम करने में लगा सकेंगे और लगाने हैं। बल्कि इन नाटकों के अधिकतर अभिनेता फ़िल्मों के ही लोग होते हैं जहाँ से उन्हें रंगमंच की प्रेरणा नहीं अधिक अर्थ और ख्याति प्राप्त होना है। इसलिए रंगमंच पर वे अपने कार्य को प्राथमिक महत्त्व नहीं देते। फिर इस प्रकार छोटे से पूर्वाभ्यास से तैयार किया हुआ नाटक, यदि आर्थिक दृष्टि से सफल और लोकप्रिय हुआ तो, कभी-कभी दो-तीन सप्ताह चलना रहता है। इसलिए आरम्भिक दिनों के बाद कलाकार अपने काम की बहुत-बहुत यात्रिक दम से करने-बुझाने लगते हैं और उनमें कोई विशेष परिवर्तन, सुधार या उन्नति की न तो उन्हें आवश्यकता ही अनुभव होती है, और न यह संभव हो पाता है।

यहाँ ध्यान देने की बात यह है कि इस व्यवस्था से रंगभवन के मालिकों

को आर्थिक लाभ बहुत है। इसीलिए युद्ध के पहले थिएटर की हाजत जैसी डाँवाडोल थी वैसी अब नहीं है। मितु दूसरी ओर इन प्रदर्शनों का उद्देश्य अब किसी न किसी प्रकार आर्थिक से अधिक भोगा का मनोरंजन करना रह गया है। एक प्रकार से उनकी मांगी हाड जैसे फिल्मों के साथ है और आज रगमच भी फिल्म की भाँति मनोरंजन का व्यवसाय ही है। एक ही नाटक महीनों क्या वपौतक चलते रहने के कारण उसके प्रदर्शन में एक प्रकार की जटता और निष्प्राणता पा जाती है। प्रदर्शन के मायसमयक नाकारों के मन में अपने कार्य के प्रति वह आत्मीय और वनात्मक अभिव्यक्ति का भाव नहीं रह जाता जो पहले होता था। अलग अलग नाकारों के व्यक्तित्व का विभिन्न नाटकों के विभिन्न पात्रों में उभर सकना संभव नहीं रहता। जनम्बरूप अभिनय और प्रदर्शन की विवृति और स्वास्वी मान्यताएँ स्थापित होनी हैं। प्रामाणिकता के स्थान पर चमत्कार पर बल दिया जान लगता है। प्रदर्शन में कोई नयी घबका दिलगन समग्रता नहीं रहती। नयी नाट्य विधियाँ को लेकर किसी प्रकार के प्रयोग अबका विकास की नयी दिशाएँ स्थापित करने का तो प्रयत्न ही नहीं उठता। यही कारण है पिछले दस-पन्द्रह वर्ष में बैंगला का व्यवसायी रगमच धीरे धीरे बहुत ही हल्के और मसने स्तर पर उतर आया है। व्यावसायिक दृष्टि से अत्यधिक समृद्ध और सफल होकर भी वह वनात्मक और वस्तुगत दृष्टि से अत्यधिक दरिद्र और अविचन है। उसका केवल मगठन ही फिल्मी दम का है, माधना और प्रदर्शन का स्तर नहीं, ये सब भी उसने ही पिछड़े हुए और विभूत हैं। हमारा दम में पिछड़े सीम-बानीम साव से चने आन हुए वन-कारमानों की भाँति न उनका अपना कोई व्यक्तित्व है, और न उगाधिय ही।

इस परिस्थिति में बैंगला नाट्य की रचना और प्रदर्शन वना दोनों के ही स्तर को और इनमें संबंधित मूल्यों को विवृत कर दिया है। किसी समय बैंगला व्यवसायी रगमच दम के रगमच प्रमिया का प्रदर्शन होता था। उसके लिए वनात्मक स्तर और गौरीय न तथा उसकी वस्तुगत संप्राणता और शिल्पगत समूर्णता में दम के अन्य भाषा के, तथा विशेषकर बगान के, शीकिया अव्यवसायी दनप्रेरणा प्राप्त करने थे। यही कारण था कि उस जमाने में किसी नाटक के व्यवसायी रगमच पर प्रदर्शन होने ही बगान भर में घूम सक जानी थी, छोटी हुई पुस्तका की हजाग प्रतियाँ प्रिकनी थी और छोटे-बड़े नगर-गाँव के रगमच-श्रेणी उन्हें अपने अपने माधना के अनुरूप अपने-अपने स्थानों पर सेवने थे। इसी प्रकार प्रदर्शन की निलगन विशेषताएँ और अभिनय की विधियों का अध्ययन करने के लिए नोट बगान के विभिन्न क्षेत्रों में प्रारण उन नाटकों को देखने थे और फिर नोटकर अपने यहाँ उसी धँसी में अभिनय और

प्रदर्शन करने का यत्न करते थे। इसलिए धीरे-धीरे प्रदर्शन और अभिनय की एक संतो का भी निर्माण बंगाल में व्यवसायी रंगमंच के माध्यम से हुआ था। बंगला रंगमंच ने आधुनिक रूप में यह स्थिति समाप्त कर दी है।

आज इसीलिए रंगमंच के विकास और कलात्मक सौंदर्य का स्तर और उससे भूतल व्यवसायी रंगमंच में नहीं, उच्च-स्तरीय गंभीर व्यवसायी रंगमंच-निष्ठा के प्रदर्शनों में सोचने पड़ेंगे। अपनी आंतरिक असमर्थियों के कारण बंगला व्यवसायी रंगमंच जैसी यात्रिकता, गलतानुगतिकता और निष्प्रापता के कूप में जा गिरा है, उससे बाहर निकलने का रास्ता इस समय ऐसे कलाकार, निर्देशक और अभिनेता प्रस्तुत कर रहे हैं जो रंगमंच को अपने जीवन की अनुभूति और कलात्मक बोध को अभिव्यक्त करने का माध्यम बनाकर संपूर्ण निष्ठा और एकाग्रता के साथ उसके लिए सब कुछ समर्पित करने के लिए कटिबद्ध हैं।

इन रंग मंडलियों के पास साधनों का घोर अभाव है। उनके पास रंग-भवन नहीं, इसलिए न केवल उन्हें अपनी रहस्यमय किमी सदस्य के घर छोटे-छोटे कमरों में करनी पड़नी है, बल्कि अपने प्रदर्शन भी इधर-उधर सभा-भवनों में अथवा छुट्टी के दिन सबेरे सिनेमाघरों में, अथवा कहीं पडालों में करके सन्तुष्ट होना पड़ता है। ऐसे प्रदर्शनों में साधारण से कहीं अधिक सर्वा पड़ना है और फिर भी एक नियमित रंगभवन की-सी सुविधा और सहजता नहीं प्राप्त हो सकती। यह भी स्वाभाविक ही है कि ऐसे प्रदर्शनों की संख्या अधिक नहीं होती, न हो सकती है, जिसके कारण ये रंग मंडलियाँ न तो अपने प्रदर्शनों के लिए उपयुक्त स्थान, सामग्री और साधन ही जुटा पाती हैं और न अपने मुख्य अभिनेताओं तक को कोई ऐसी सुविधा या आर्थिक सहायता दे पाती हैं जिससे वे निडर होकर कार्य करते रहें। चित्तु इन सब कठिनाइयों और समुद्भिदाओं के बावजूद ये सब रंग मंडलियाँ रंगमंच के प्रति अपनी निष्ठा से कार्य करती आती हैं कि उन्होंने बंगला ही नहीं समूचे देश के रंगमंच की नयी दिशा, नयी भाषा तथा प्रदर्शन का एक नया स्तर प्रदान किया है।

इस सफलता में आशंकित होकर रंगभवन की व्यवसायी मानिक इन कलात्मक मंडलियों को अपना प्रतिद्वंद्वी मानने हैं और उन्हें तोड़ने या उनकी प्रगति को रोकने का यत्नासभव प्रयत्न करते हैं। साथ ही वे इन मंडलियों के प्रतिभावान कलाकारों की लोकप्रियता देखकर उन्हें अपने नाटकों में काम करने के लिए आमंत्रित करने लगे हैं, केवल अभिनेता अभिनेत्रियों को ही नहीं, निर्देशकों और अन्य रंगशिल्पियों को भी। किसी हद तक हमने व्यवसायी मंडलियों का कार्य-स्तर कुछ ऊपर उठा है। इसी प्रकार चार नियमित नाटक-घरों में से एक मिनर्वा को उत्पल दत्त के लिटिल थिएटर ग्रुप ने पिछले कई बरस में अपने हाथ में लिया है और एक नए प्रकार की पेटेवर मंडली अथ

मंदान में है जिसका दृष्टिकोण नाटको का चयन, अभिनय और प्रदर्शन की पद्धति तथा मंडली का सगठन और उसका आर्थिक संयोजन सभी कुछ पुराने व्यवसायी रंगमंच से भिन्न है। किंतु इस सबके बावजूद मोटे तौर पर मौजूदा बंगला व्यवसायी रंगमंच व्यापारही अधिक है, कला कम, और उसके स्वामियों को न तो किसी प्रकार के प्रयोग में रुचि है, न नये और साहसपूर्ण विचारों में, और न कलात्मक मूल्यों में। क्योंकि जब तक मौजूदा नाटको और उनके प्रदर्शनों में पर्याप्त फनोपार्जन हो रहा है तब तक इन सब वस्तुओं की आवश्यकता भी क्या है ?

बंगला की तुलना में गुजराती का व्यवसायी रंगमंच तो और भी भोटा, कलाहीन और निचले स्तर का है। बर्बई में भांगवाडी के नाटकघर में प्रस्तुत होने वाले नाटक अपनी कुरचिपूर्णता और घटियापन में फिल्मा से बाजी लगाते हैं। सस्ता बनावटी अभिनय, रुचिहीन यथार्थवादी दृश्य-योजना, ऊपर उठने वाले परदों पर अंकित पृष्ठभूमि, हेरत भरे 'ट्रिब सीन', पूहड़ तथा सस्ती भावुकता भरे गाने और अश्लील प्राय हास्य—सभी कुछ न सिर्फ पचास-सौ साल पुराना है, बल्कि मनोरंजन का सस्ते से सस्ता उपाय प्रस्तुत करता है और उसी के लिए विवृत रुचि को विवृततर बनाने का साधन है। यह सब देखने के लिए यह नाटकघर भी निरन्तर संचालित भरा रहता है। गुजराती में हमसे बेहतर तथा अधिक आधुनिक और कलात्मक व्यवसायी मंडली चलाने के प्रयास अभी तक असफल ही होते रहे हैं।

मराठी रंगमंच का स्तर इसमें ऊँचा है पर उसमें पात घपना एक भी स्थायी रंगभवन नहीं। अधिकांश मंडलियाँ पुराने ढब की छोटे-बड़े नगरों में घूम घूम कर पहाला में या सिनेमाघरों में प्रदर्शन करनेवासी हैं। इस समय तक और पारंपाटी भी मराठी रंगमंच में चल पड़ी है जिसे ठेकेदारी प्रथा कह सकते हैं। अच्छी रंग मंडलियाँ के अभाव में कुछ व्यवसायी पुरानी मंडलियों के प्रसिद्ध अभिनेताओं का किसी ग्लाम नाटक के कुछ प्रदर्शनों के लिए ठेके पर इकट्ठा करके प्रदर्शन की व्यवस्था करने हैं। पर यह भी इतना अनिश्चित और अनिश्चित है कि इनमें सटार कोई अभिनेता अपनी जीविका नहीं बना सकता। इसलिए या तो वे किसी दूसरे धन्य में लग रहे हैं या दयनीय आर्थिक स्थिति में दिन गुजार रहे हैं। साथ ही ऐसे प्रदर्शन मुख्यतः पुराने नाटकों के ही थोड़े बहुत होते हैं। किसी जीवन रंगमंच को न तो हममें प्राप्तादन मिल सकता है न उसकी स्थापना की सम्भावना बढ़ती है। इन प्रदर्शनों का स्वरूप और स्तर सभी दृष्टियों में पुगना और जर्जर हैं उनमें नये रंगमंच के बीज नहीं। नाट्य रचना और रंग रचना के नव विकास के साथ यह किसी प्रकार सम्बद्ध भी नहीं। रागणदर की स्पष्टमायी मंडली नाट्य निवेदन थोड़े-बहुत आधुनिक नाटक करती

है, पर उसका स्वर अभी, नाटको और प्रदर्शन दोनों ही दृष्टियों से, मूलतः पुराना और अत्यन्त साधारण है।

हिन्दी-उर्दू के व्यवसायी रंगमंच की हालत इससे भी गयी बीती है। ले-देकर पृथ्वीराज की मडली थी वह भी बंद हो गयी। हिन्दी रंगमंच के पास न नाटकघर है, और न अब ऐसी परम्परा जिसके सूत्र को पकड़कर व्यवसायी मडली आसानी से बनायी जा सके। इसके जो भी प्रयत्न अभी तक हुए हैं या हो रहे हैं वे, आत्मपरक अथवा वस्तुपरक दोनों दृष्टियाँ से, अनिवार्यतः अध्या-बहारिक हैं और इसीलिए घोरतर असफलता का सामना कर रहे हैं।

उत्तरी भारत के अन्य क्षेत्रों में उड़ीसा में भी दो-तीन व्यवसायी नाटक मडलियाँ हैं जिनका रूप पुराने ढंग का है। आसाम में कोई रंगमंच नहीं है।

दक्षिण भारत में कन्नड़ और तेलुगु और मलयालम भाषाओं का रंगमंच भी पर्यटक मडलियाँ का है। इनमें भी कन्नड़ मडलियाँ अपेक्षाकृत अधिक संपन्न हैं। पर उनके नाटक, उनका अभिनय उनका रंगशिल्प सब रानी विक्टोरिया के युग के घटिया से घटिया पश्चिमी रंगमंच जैसा है या शायद उससे भी घटिया। यह स्थिति इन मडलियाँ के कलात्मक स्तर की दृष्टि में है—यह दूसरी बात है कि उनके प्रदर्शनों को देखने आज भी दर्शक आते हैं और फिल्मों के घनावा में नाटक ही लोगों के मनोरंजन के साधन हैं।

मद्रास में भी दो एक नियमित तमिल नाटक मडलियाँ हैं जो लोकप्रिय हैं और पुराने ढंग के पौराणिक, ऐतिहासिक अथवा भावुकतापूर्ण तथा रोमांटिक मामाजिक नाटक करती रहती हैं। इन प्रदर्शनों में भी तडक-भडक, जमत्कार और टीमटाम का ही बोलबाला है। एक नाटक में पचास तक दृश्य और इतने ही गीत हो सकते हैं, और उसका सारा रंगशिल्प कसात्मक से अधिक सनसनी पूर्ण ही होता है।

देश के समस्त व्यवसायी रंगमंच के इस बिहयावलोकेन से एक बात प्रगट होती है। एक और तो यह रंगमंच अलग अलग स्तरों पर हमारे देश में नाटक की परम्परा और उसमें साधारण दर्शक की रुचि को सूचित करता है। दूसरी और उतनी ही तीव्रता से वह यह भी सूचित करता है कि हमारे व्यवसायी रंगमंच का एक युग अब अन्तिम साँसें ले रहा है। उसकी उपयोगिता, उसकी प्राण-वानता, उसकी समावनाएँ सभी कुछ चुना हुआ है। उसमें अब किसी प्राण-प्रतिष्ठा की सम्भावना नहीं है। और यदि अब शीघ्र ही किन्हीं नये जीवन-स्रोतों से एक नये प्राणवान और विश्वासनीय परोवर रंगमंच का उदय नहीं होता तो यह वर्तमान व्यवसायी रंगमंच एक ढव की बोझ की भाँति हमारे कंधा पर लदा रहेगा और हमारे रंगमंच को निरन्तर और अधिकधिक निष्प्राण बनाता जायगा।

वास्तव में मुहूर्त्तपूर्ण कलात्मक तथा साथ ही आधुनिक जीवन और आधुनिक दर्शक-वर्ग में घनिष्ठ रूप से सम्बद्ध व्यवसायी रगमच की स्थापना दोहरे दायित्व का नाम है। एक ओर तो हमारे रम कर्मियों के भीतर इस प्रकार की तोवना और बड़ी अधिक सुस्पष्ट चेतना की आवश्यकता है कि रगमच आत्म-प्रदर्शन का नहीं, जीवन की गहरी से गहरी और सूक्ष्म से सूक्ष्म अनुभूति के सप्रेषण का, और सामूहिक उपलब्धि का, अत्यधिक बहुमुखी और बहुस्तरीय माध्यम है, और उस माध्यम के समुचित उपयोग के लिए रगकर्मियों में सूक्ष्म संवेदनशीलता और कला-बोध का होना ही पर्याप्त नहीं, इन्हें एक समुदाय के माध्यम से जीवन के स्थूल और सूक्ष्म यथायं के रूप में मूर्त कर सपने की भी अगिदाय आवश्यकता है जो निस्संदेह बड़े साधना से ही मुक्त होगा।

दूसरी ओर रगमच न केवल अपनी कलात्मक अवतारणा के लिए यत्न अपने भौतिक अस्तित्व और विकास के लिए भी पूर्ण रूप से समुदाय पर निर्भर है। एक सुसंस्कृत और जाग्रत समुदाय ही कलात्मक, मुहूर्त्तपूर्ण और जीवित रगमच का पानन कर सकता है। प्रशिक्षित और कलासज्ज दर्शक-वर्ग के बिना रगमच का स्तर नहीं उठ सकता। रगमच के क्षेत्र में जहाँ दर्शक-वर्ग के स्तर को स्थायी मान कर अपने आप को उसी के अनुकूल ढाल लेने की, समूह की विचारप्रसन्न और असंस्कृत पक्ष का रजन करने की अपना ध्येय बना लेने की आवश्यकता है, वही इस बात का भय भी कम नहीं कि इस अपनी बना चेतना की प्रहम्मन्यता में दर्शक को विलुप्त भुला दे। उसी उद्देश्य अथवा अवस्था करें। दोनों ही स्थितियों में रगमच अतन निर्जीवता और कलाहीनता के अन्त्यर्ण की ओर बढ़ता है।

इसीलिए आज जो रगकर्मी और रगमच के प्रेमी हमारे देश की किसी भी भाषा में कलात्मक पेंटेवर रगमच के उदय और विकास के अभिनेता हैं उन्हें रगमच के दोनों स्तरों पर, कलाकार और दर्शक दोनों के प्रशिक्षण के लिए, श्रम्य होना पड़ेगा। इसीलिए सम्भवतः मौजूदा स्थिति में अधिर प्राव-श्यता अर्ध-व्यवसायी मंडलियों की स्थापना की है, जो अपनी गम्भीरता और लगन में अपनी कला के साधनों को विकसित तथा परिष्कृत कर सकें और साथ ही अपने प्रदर्शनों द्वारा एक ऐसा दर्शक-वर्ग भी तैयार कर सकें जो गहन ही प्रमत्त न होता हो जो श्रेष्ठ से श्रेष्ठ रगमचना की अपेक्षा भी न करे और माँग भी करे, और उस श्रेष्ठता को पहचान भी सके। तभी यह सम्भव होगा कि धीरे-धीरे वे बाह्य तथा आन्तरिक परिस्थितियाँ निर्मित हो सकें जिनमें साम्य-विष पेंटेवर रगमच जन्म लेता, पनपता है। और तभी यह भी सम्भव है कि हमारा रगमच ऐसा हो कि वह समुदाय के सामूहिक जीवन का अभिव्यक्त भी करे और उसे समृद्ध बनाने में अपना पूरा-पूरा योग भी दे।



नाट्य प्रशिक्षण

नाटक और रंगमंच पर उसके प्रदर्शन के विविध पक्षों का जिस रूप में अभी तक विवेचन किया गया है उसमें किसी हद तक वह निहित भी है, और इंगित भी, कि चाहे शौक के तौर पर ही सही, नाटक के कलात्मक प्रदर्शन के लिए किसी न किसी प्रकार का प्रशिक्षण आवश्यक है। वास्तव में हमारे देश में नाटक और रंगमंच के नीचे स्तर का एक कारण यह भी है कि उसे विशुद्ध मनोरंजन का काम समझा जाता रहा है, जिसके लिए केवल शौक चाहिए, कोई तैयारी, अध्ययन या प्रशिक्षण आवश्यक नहीं। निस्संदेह इस धारणा के ठोस कारण से पर फिर भी वह दुर्भाग्यपूर्ण तो है ही, विशेषकर इसलिए भी कि वह अधिकांश क्षेत्रों में आज तक मौजूद है, और बहुत-से रंगकर्मी प्रशिक्षण को संदेह की दृष्टि से देखते हैं, और प्रायः प्रशिक्षण-प्राप्त या उसके आकांक्षी रंगकर्मीयों की हंसी उड़ाने हैं। किन्तु रंगकर्म में सम्बन्धित विविध प्रकार की ऐसी जानकारी, समझ, और उस पर आधारित सूझ, अपेक्षित है जो नियमित प्रशिक्षण के बिना प्रायः असम्भव है। और यह सिर्फ रंगशिल्प संबंधी विषयों के लिए ही नहीं, अभिनय के लिए भी सही है। अभिनेता की कलात्मक-सर्वज्ञात्मक अभिव्यक्ति का धन—उसका शरीर और वस्त्र—ही जटिल स्थितियों और भावदशाओं को बिना पूर्व-चिंतन और पूर्व-नियोजित तैयारी के संप्रेषित नहीं कर सकता, चाहे वह तैयारी विभिन्न नाटकों में किसी कुशल निर्देशक के नीचे लगातार अनुभव द्वारा प्राप्त की जाये, चाहे किसी केन्द्र में प्रशिक्षण द्वारा। एक प्रकार से ऐसा प्रशिक्षण और सम्पात प्रायः प्रत्येक कला में आवश्यक और अनिवार्य माना जाता है—संगीत, नृत्य, मूर्ति, स्थापत्य, चित्र आदि कलात्मक विषयों में तो, अपवादों के अतिरिक्त, प्रशिक्षण के बिना किसी उत्तरेसनीय कार्य की कल्पना ही असम्भव है। फिर रंगकला में तो इनमें से कई एक विषयों का सर्जनात्मक सम्बन्ध होता है, इसलिए उसमें तो प्रशिक्षण एक सर्वथा मूलभूत और अनिवार्य आवश्यकता है।

यही कारण है कि हमारे देश में स्वाधीनता प्राप्ति के बाद जब रंगमंच में नये जागरण का मूकगान हुआ तो बहुत-से विचारवान रंगकर्मीयों ने प्रशिक्षण की सुविधाओं की कमी और आवश्यकता को अनुभव किया और इसके लिए

माग भी होने लगी। किन्तु हमारे देश के समकालीन सामाजिक तथा सांस्कृतिक जीवन और उसकी प्रगति का यह एक भूलभूत अंतर्बिरोध है कि बहुत-सी मुविधाओं की आवश्यकता और उमरे जुटने के लिए बुनियादी परिस्थितियों की अनुपस्थिति अपनी पूरी तीव्रता और अनिवार्यता से एक साथ सामने आती है और एक दुश्चक्र तुरंत उत्पन्न हो जाता है कि आवश्यकताओं को पूरा किये बिना बुनियादी परिस्थितियाँ सुलभ नहीं हो सकती और बुनियादी परिस्थितियाँ उत्पन्न किये बिना आवश्यकताएँ पूरी नहीं हो सकती।

रंगमंच के सदर्भ में यह दुश्चक्र बड़ी नाटकीयता के साथ सक्रिय होता है। हमारे देश में रंगमंच बहुत बिबलित अवस्था में नहीं है। अधिकांश क्षेत्रों में तो नियमित प्रदर्शन करने वाली नाटक मंडलियाँ हैं ही नहीं, और जो हैं वे प्रायः बड़ी कठिनाई से जीवित रह पाती हैं। ऐसी स्थिति में समुदाय के अत्यन्त सीमित साधनों का उपयोग पहले नाटक मंडलियों स्थापित करने के लिए किया जाय या प्रशिक्षण केन्द्र स्थापित करने के लिए? देश के विभिन्न भागों में सक्रिय नाट्य मंडलियों के बिना प्रशिक्षण केन्द्रों की स्थापना का विचार गाड़ी में पीछे की ओर घूम जोतने के बराबर है, अथवा अस्पताल खोले बिना चिकित्साशास्त्र के प्रशिक्षण की योजना बनाना जैसा है। इसलिए भारतीय रंगमंच के क्षेत्र में प्राथमिकता सक्रिय नाटक मंडलियों की स्थापना को ही हो सकती है, प्रशिक्षण को बहुत बाद में।

यह कठिनाई इसलिए और भी तीव्र हो जाती है कि देश के विभिन्न भाषा-क्षेत्रों में रंगमंच के विकास की बड़ी असमानता है। कलकत्ते में नियमित रूप से चलनेवाले चार-पाँच नाटकघरों में लगाकर हिंदी अथवा असमिया, कश्मीरी, पंजाबी भाषी क्षेत्रों में नियमित रंगमंच के प्रायः अभाव तक, परिस्थितियाँ में बड़ी विविधता है। पनस्वरूप रंगमंचीय आवश्यकताओं में भी अंतर है और यह अनिवार्य है कि विभिन्न भाषाई क्षेत्रों में अलग-अलग प्रशिक्षण केन्द्रों की स्थापना पर बल दिया जाय, जो क्षेत्र विशेष की आवश्यकताओं के अनुरूप हों। सार वस्तु यह कि कोई सामान्य प्रशिक्षण केन्द्र स्थापित करने से इन विभिन्न क्षेत्रों की विशिष्ट आवश्यकताओं और परिस्थितियों की उपेक्षा हो जायगी और एक केन्द्र बहुत उपयोगी न हो सके। देश भर के लिए सामान्य केन्द्र स्थापित करने में कुछ और भी भूलभूत और प्रायः दुर्गम बाधाएँ और घुमविधाएँ हैं जिन पर कुछ बाद में विचार किया जाएगा। पर अलग-अलग भाषा क्षेत्रों में अलग-अलग प्रशिक्षण केन्द्र स्थापित करने में भी कुछ बड़ी बुनियादी समस्याएँ सामने आती हैं जिन पर नजर डालना जरूरी है।

मामे वरी समस्या तो अधिकांश क्षेत्रों में नियमित सक्रिय रंगमंच के अभाव की ही है। इस रिक्त में रंगमंच का प्रशिक्षण कैसे हो? नाट्य प्रशिक्षण

मूलतः व्यावहारिक कार्य है, निगमसैद्धांतिक नहीं। और जीवन व्यावहारिक अनुभव के बिना बोरे बिताबी ज्ञान से कोई लाभ नहीं। परिवेष्ट मेराविय और रज्जन-शौच नियमित रंगमंच के बिना केवल कक्षाओं में छात्र न केवल अधिक नहीं पा सकते, बल्कि पूरा प्रशिक्षण एकाकी, अग्रगण्य और मार्गभ्रष्ट रहता है। ऐसे जीवन रंगमंच के बिना प्रशिक्षण के प्रसंग में छात्रों द्वारा किये गये नाट्य प्रदर्शन भी एक शून्य में लटके रह जाते हैं, वे किसी व्यापक जीवन कार्यकलाप से, किसी सामाजिक श्रिया से नहीं जुड़ पाते। इसी बात को दूसरे शब्दों में इस प्रकार भी कह सकते हैं कि प्रशिक्षण के बाद छात्र कैसे अपने प्रशिक्षण का उपयोग करें? और फिर इन मंडलियों को नाट्य प्रदर्शन के लिए आवश्यक साधन कहाँ से मिलें? तो फिर मौजूदा अव्यवसायी मंडलियों में शामिल हो जायें? हर स्थिति में प्रशिक्षण का समुचित उपयोग बहुत आसान न होगा, जिसके फलस्वरूप प्रशिक्षण से प्राप्त हतोप की वजाय अपनी क्षमता का उपयोग न कर सकने से निराशा हो अधिक हाथ लगेगी। प्रशिक्षण की पूरी सार्थकता तभी हो सकती है जब प्रशिक्षित स्वकर्मी अपनी योग्यता और प्रतिभा को कार्यान्वित करने का अवसर पा सकें।

इसका एक सीमित निराकरण इस बात में ही हो सकता है कि देश की मौजूदा रंगमंचीय स्थिति में प्रशिक्षण केन्द्र के साथ ही एक नाटक मंडली भी बनायी जाय जिसमें उत्तीर्ण छात्रों में से कुछेक नियमित रूप से स्थान पा सकें। कई दृष्टियों से यह मंडली उस भाषा क्षेत्र में रंगमंचीय गतिविधि के सार्थक और सक्रिय प्रारंभ का सूत्रपात कर सकती है, नये-नये प्रयोगों और साहसपूर्ण कार्य का केन्द्र बन सकती है, अन्य मंडलियों के लिए कार्य के मान स्थापित कर सकती है, और पूरे वातावरण को जीवित बना सकती है। दूसरी ओर प्रशिक्षण को ऐसी मंडली से अनिवार्य रूप से जोड़ लेने में कई खतरे हैं। एक तो यही कि आर्थिक तथा अन्य साधनों की समस्या बढ़ जाती है—मंडली को चलाने लिए पर्याप्त धन चाहिए। किन्तु संभवतः इसे प्रशिक्षण केन्द्र के लिए अनिवार्य आवश्यक व्यय मानकर स्वीकार किया जा सके। पर इससे भी बड़ा खतरा यह है कि मंडली बनने से प्रशिक्षण का कार्य गौण और मंडली के प्रदर्शनों के अधीन हो जाय तथा उसी की आवश्यकताओं द्वारा ही निर्धारित होने लगे। फिर प्रशिक्षण केन्द्र से सम्बद्ध मंडली बनाने से भी सारे छात्रों की समस्या तो नहीं सुलभनी। कोई मंडली हर वर्ष सभी उत्तीर्ण प्रशिक्षणाधिकारियों को नहीं भरती कर सकेगी और बारी लोगों के लिए अपने प्रशिक्षण का सार्थक उपयोग करने की कठिनाई बनी ही रहेगी।

इसी प्रकार योग्य प्रशिक्षकों तथा प्रशिक्षण सामग्री के अभाव की समस्याएँ भी कम तीव्र नहीं हैं। जिन भाषा क्षेत्रों में थोड़ा-बहुत सक्रिय रंगमंच है, वहाँ

तो यह सम्भव है कि कुछ अनुभवी अभिनेता या रंगशिल्पी प्रशिक्षण के लिए मिल जाय यद्यपि अधिकतर उनका ज्ञान व्यावहारिक होता है, उसे व्यवस्थित ढंग से दूसरों को सिखा सकना उनके लिए बहुत आसान नहीं होता। इसके अतिरिक्त उनमें से अधिकांश की दृष्टि बड़ी सीमित, सकुचित और पिछड़ी हुई ही होती है। वे एक घिसे पिटे ढर्रे पर पर काम करने के अभ्यस्त होते हैं और उनमें यह आशा करना उचित नहीं कि वे नये प्रशिक्षणार्थी की कल्पनाशक्ति को जाग्रत करेंगे या उस नयी दृष्टि से सोचने और कार्य करने के लिए प्रेरित कर सकेंगे। बल्कि बहुत बार तो वे नयी दृष्टि को, नये कल्पनाशील कार्य को, तिरस्कार और सदेह की दृष्टि से ही देखते हैं। उनमें से अच्छे विश्वसनीय प्रशिक्षक मिलना बहुत आसान नहीं होता।

पर जिन भाषा क्षेत्रों में रंगमंच कमजोर हालत में है, वहाँ तो पहली आवश्यकता प्रशिक्षकों के प्रशिक्षण की होगी, और वहाँ इस स्थिति में निहित दुश्चक्र पूरी तीव्रता से सञ्चलित हो रहे हैं। जबतक नियमित रंगमंच के बिना, योग्य अनुभवी प्रशिक्षकों के बिना, प्रशिक्षण कार्य कैसे प्रारम्भ किया जाय प्रयत्न चले, और प्रशिक्षित व्यक्तियों के बिना कैसे कल्पनाशील, कलात्मक और सार्थक रंगमंच का निर्माण हो तथा प्रतिभावान, योग्य तथा अनुभवी रंगकर्मी प्रकट हो जाय अन्य नये उत्साही रंगकर्मी को प्रशिक्षित कर सकें? किसी हद तक इस दुश्चक्र में कोई छुटकारा नहीं है और अपने सामाजिक-आर्थिक-सांस्कृतिक जीवन की अन्य स्थितियों की भाँति यहाँ भी दोनों स्तरों पर, दोनों प्रकार का, कार्य एक साथ किया जाना है दुश्चक्र से घबराने की बजाय हल देने से काम नहीं चल सकता। पाठ्य-सामग्री तथा प्रशिक्षण समर्थी अन्य आवश्यकताओं का हल भी बहुत कुछ यही है। प्रशिक्षण यदि हमारे रंगमंच के विकास के लिए, उसके स्तर को उठाने के लिए, उसमें लग हुए लोगों की शक्ति और साधनों का प्रपञ्च्य वधान के लिए, अनिवार्य आवश्यकता है, तो उसे प्रारम्भ करके ही उसमें संचालित समस्याओं का हल ढोया जा सकता है, सभी समस्याओं के हल हो जाने और सभी साधनों के सुलभ हो जाने की प्रतीक्षा करने नहीं।

इस प्रकार की प्रपञ्चका बाह्य और साधनों से संबंधित समस्याओं से अधिक बटन और मूलभूत प्रश्न उम दृष्टि का है जो प्रशिक्षण के कार्य में अभिनेता चाहिए। आधुनिक रंगकर्मी का प्रशिक्षण किस आधार पर हो? उसे क्या सिखाया जाय, कैसे सिखाया जाय? हमारे प्रशिक्षण केन्द्रों का पाठ्यक्रम क्या विभिन्न पद्धतियों के लोगों के नाट्य प्रशिक्षण केन्द्रों के अनुकरण में तैयार किया जाय? अभिनय में कौन-सी पद्धतियाँ सिखायी जायें—स्नानिस्तावस्की, ग्रेट या कोई अन्य या सभी? और भारतीय पद्धतियाँ—नाट्यनाम्न पर, या कथ-वलि क्विप्रुडि अथवा अन्य परंपरागत शैलियाँ पर, आधारित? मूल्य कैसे

प्रदर्शन शैली पर आग्रह हो—यथार्थवादी, पश्चिमी प्रयोगवादी ढंग की, प्राचीन भारतीय, अथवा कोई अन्य नवीन आधुनिक ? लक्ष्य अथवा उद्देश्य तथा पद्धति या पद्धतियों का प्रश्न प्रशिक्षण के आयोजन में आधारभूत है, और यह अतः रंगमंच के क्षेत्र में हमारे लक्ष्य, विकास की दिशा और जीवन दृष्टि से जुड़ा हुआ है। एक अन्य स्तर पर वह उपलब्ध नाटकों और विभिन्न क्षेत्रों में प्रचलित नाट्य प्रकारों अथवा रंगमंचीय प्रवृत्तियों से भी जुड़ा हुआ है। इस मंच में दृष्टिकोण स्पष्ट और निर्धारित किये बिना प्रशिक्षण कार्य के आयोजन के सर्वथा अप्रत्याशित और प्रतिकूल परिणाम हो सकते हैं।

एक प्रकार से हमारे रंगमंच को देखते हुए सायद आश्चर्य स्थिति ता यह हो कि पश्चिमी और भारतीय सभी शैलियों और पद्धतियों का उपयोग किया जाय, और प्रशिक्षार्थी को यह सुविधा हो कि वह सभी को सीखे और फिर अपनी रूचि, प्रवृत्ति और परिस्थिति के अनुकूल चाहे जिसका व्यवहार करे। पर यह स्थिति प्रायः काल्पनिक है। प्राचीन तथा पारंपरिक भारतीय पद्धतियाँ इतनी विशिष्ट और स्वतः संपूर्ण हैं कि साधारणतः उन्हें किसी अन्य पद्धति के साथ मिलाया नहीं जा सकता, ये पश्चिमी शैलियों से कई बातों में सर्वथा प्रतिकूल भी हैं और किसी प्रशिक्षार्थी को एक ही समय में दोनों का अभ्यास कराना कठिन है, और इसमें इतना अधिक समय लगेगा जो न व्यावहारिक है न उपयोगी। इनके प्रतिरिक्त केवल प्राचीन अथवा पारंपरिक भारतीय पद्धतियों के प्रशिक्षण से आधुनिक नाटकों के अभिनय प्रदर्शन में कितनी सहायता मिलेगी यह भी सदिग्ध है। आधुनिक भारतीय नाटकों का रूप, कम से कम अभी तो, पश्चिमी प्रभाव से आजाद है और उनके प्रदर्शन के लिए पाश्चात्य पद्धतियों का उपयोग अनिवार्य है।

दूसरी ओर, केवल पाश्चात्य प्रशिक्षण और अभिनय पद्धतियों के उपयोग से प्रशिक्षार्थी की दृष्टि में विदेशीपन, पश्चिमीपन, और भी बढ़ेगा ही। वह अतः अपने परिवेश और जीवन तथा उसकी समस्याओं से और भी कट जायगा तथा उनके सर्जनात्मक प्रक्षेपण में कृत्रिमता और उच्चवर्गीय अदयार्थता बढ़ेगी। इस प्रकार देश की जड़ों में गहरी गूथी हुई पारंपरिक चिंतन, भावना, और अभिव्यक्ति पद्धतियों से उमका परिचय और लगाव कम ही होगा, बल्कि उनके प्रति एक प्रकार का निरस्वार, अवज्ञा और उपेक्षा का भाव उसके भीतर उत्पन्न होगा। हमारी सम्पूर्ण शिक्षा पद्धति ऐसा करती रही है और इसलिए देश की आवश्यकताओं के अनुरूप न होकर, मौलिक चिंतन और प्रतिभा को प्रेरणा देने और पुष्ट करने के बजाय, देश के युवाओं को परोपजीवी, आडंबरपूर्ण और इस प्रकार अपने परिवेश से विलग, कुठिन और व्यर्थ बनाती रही है। उपचोर्गिता-मूलक शिक्षा के क्षेत्र में जब यह स्थिति, पाश्चात्य पद्धतियों, विचारों और लक्ष्यों

पर ग्राह्य करने से, होती है, तो रगमच जैसे सर्जनात्मक क्षेत्र में तो उसका प्रभाव सर्वथा आत्मघाती ही हो सकता है। यह केवल कल्पना मात्र नहीं है, पश्चिमी देशों में रगमच का प्रशिक्षण लेकर लौटनेवाले देश के दर्जनों प्रतिभावान लोगों की परिणति और नियति इसकी सत्यता की साक्षी है। इसके प्रतिरिक्त स्वयं पश्चिमी देशों में अभिनेता के प्रशिक्षण और रगमच के सामान्य दिना-निर्धारण में प्राच्य तथा भारतीय पद्धतियों के प्रति आदर और आकर्षण बढ़ने लगा है। इसलिए केवल पश्चिमी पद्धतियों और तथ्या पर अपने प्रशिक्षण को आधारित करना न तो उपयोगी है न समीचीन।

किन्तु फिर भारतीय और पश्चिमी पद्धतियों का मिश्रण, समन्वय या साथ-साथ उपयोग किस आधार पर, किस रूप में हो ? आज प्रशिक्षण के प्रश्न पर विचार करने वाले या उससे संबद्ध व्यक्ति के सामने यह प्रश्न मूलभूत और सर्वाधिक महत्त्व का है। वास्तव में वह हमारे सम्पूर्ण रगकार्य का मूलभूत प्रश्न है और हम किसी भी प्रकार की तड़कभड़क, ऊपरी टीमटाम या साफाई-सजावट से इसको दबा नहीं सकते। भारतीय रगमच के अन्य कर्मियों के साथ ही नाटक-कार, अभिनेता, निर्देशक और रगशिल्पी के साथ ही—भारतीय रग प्रशिक्षक को भी अपने व्यक्तित्व का अन्वेषण करना है, अपने आप को पहचानना है। हमारे देश में सर्वत्र रगप्रशिक्षण नहीं होगा जिसमें साग्रह भारतीय दृष्टि, भारतीय पद्धतियाँ पर ताहो, पर उनके माध्यम से आधुनिक यथार्थ को अभिव्यक्त करने का प्रयास हो, जिसके लिए उन पद्धतियों को पाश्चात्य पद्धतियों के साथ यथासंभव समन्वित किया जाय। हम अपने अभिनेता को विभिन्न भारतीय शैलियाँ तथा पद्धतियाँ सिनायें, उनके जीर्णोद्धार अथवा उनकी पुरातत्त्वीय विशिष्टता अथवा अजायबघरी नवीनता के लिए नहीं, बल्कि आधुनिक यथार्थ की अभिव्यक्ति और प्रस्तुति के उद्देश्य से उनके अन्वेषण के लिए। इसी उद्देश्य से हम पाश्चात्य पद्धतियों का भी अन्वेषण करें और उनके अपने लिए उपयोगी और सर्वेनशील तत्त्वों को अपनी मूलभूत रगपद्धति के निर्माण, स्वरूप निर्धारण और विज्ञान की दृष्टि से आत्मसात करें। प्रश्न पश्चिमी पद्धतियाँ और विधियाँ के दहिष्कार का नहीं, बल्कि अपनी परंपरा और सर्जनात्मक आवश्यकताओं के लिए उनके कल्पनाशील और सनर्जनापूर्ण उपयोग का है। हमारे प्रशिक्षकों के लिए यह संभव होना चाहिए कि वे भारतीय परंपरा और सर्जनात्मक आवश्यकता के मदर्भ में पश्चिमी पद्धतियों के अन्वेषण और पश्चिमी पद्धतियों की पृष्ठभूमि में कुछ भारतीय विधियों और शैलियों के भी उपयोग के बीच घन को पहचान सकें।

प्रशिक्षण पाठ्यक्रमों के निर्धारण में एक अन्य समस्या नाटक साहित्य, अभिनय कला और रगशिल्प के बीच अनुशासन और अनुत्पन्न की भी है। स्पष्ट

है कि भाषाई क्षेत्रों के प्रशिक्षण कार्यक्रमों में प्राथमिक महत्त्व अभिनय कला पर ही होगा। रगमच की ओर उन्मुख होने वाले अधिकांश व्यक्तियों की रुचि अभिनय में ही होनी है और यह स्वाभाविक है। उनके पाठ्यक्रमों से अभिनय कला और नाटक साहित्य पर ही बल होना उचित है। पर नाटक साहित्य में उनकी अपनी भाषा के विस्तृत अध्ययन के साथ देश की अन्य भाषाओं के कुछ श्रेष्ठ नाटक, कुछ संस्कृत नाटक और कुछ महत्त्वपूर्ण विदेशी, पश्चात्य तथा प्राच्य, नाटक होने में ही सन्तुलन ठीक रह सकता है। विदेशी नाटकों की अनुपातहीन बहुसंख्या, अपनी भाषा के तथा देश की अन्य भाषाओं के नाटकों के प्रति बढ़ा हीनता का भाव उत्पन्न करती है, और विदेशी नाटकों का सर्वथा बहिष्कार एकांगी, सकीर्ण और सीमित दृष्टि। किन्तु किसी भी भाषा क्षेत्र की प्रशिक्षण योजना में निर्देशन, रगशिल्प तथा नैपथ्य कार्य के प्रशिक्षण के लिए भी प्रबन्ध होना आवश्यक है—बहुत-से नाटकप्रेमी अभिनय की वजाय रगशिल्प अथवा नैपथ्य कार्य में बहुत निपुण होने हैं और उनका समुचित प्रशिक्षण उस भाषा के रगस्तर को उठाने में सहायक हो सकता है। निर्देशन कार्य के उपयुक्त छात्र सबसे कम होने हैं, उसके लिए जैसी विस्तृत पृष्ठभूमि, संवेदनशीलता और ग्रहणशक्ति चाहिए वह अपेक्षाया दुर्लभ है, यद्यपि आज हमारे रगमच में सबसे भारी कमी और आवश्यकता प्राशिक्षित निर्देशकों की ही है। मुख्य बात है प्रशिक्षण योजना में पर्याप्त विभिन्नोक्ति, जिसमें मोटे तौर पर विभिन्न रुचियों और क्षमताओं वाले शिक्षार्थी अपनी सामर्थ्य के अनुसार लाभ उठा सकें। सबसे सभी कुछ सिखाने का प्रयास बहुत लाभदायक नहीं सिद्ध हो सकता। साथ ही किसी प्रत्यक्ष सीमित क्षेत्र की विशेषज्ञता भी हमारे रगमच के वर्तमान स्तर में निरर्थक है। अत्यधिक विशेषज्ञता प्राप्त व्यक्तियों का उपयोग बड़ी कठिनाई और फलस्वरूप निराशा उत्पन्न करता है। हमारे रगमच की किसी हद तक रगकार्य के अधिवाधिक पक्षों को जानने और कर सकनेवाले कर्मियों की आवश्यकता है।

वस्तुतः में, हमारे देश में प्रशिक्षण कार्यक्रम में पर्याप्त लचीलेपन और विभिन्नोक्ति की आवश्यकता है जिसमें वह रगमच के विभिन्न स्तरों पर उपयोगी तथा सार्थक हो सके। हमारे देश का अधिकांश रगकार्य प्रध्यवसायी और शौकिया है और यह आवश्यक है कि उसके स्तर को उठाने और उसमें सज्जन उत्साही कर्मियों को करने कार्य में अधिक मजदम और समर्थ बनाने के लिए अलग-अलग विषयों पर अल्पकालीन पाठ्यक्रमों के व्यापक आयोजन किए जायें। दीर्घकालीन पाठ्यक्रम में सारा समय देने वाले प्रशिक्षार्थियों के लिए केन्द्र स्थापित करने की वजाय छोटे और सीमित पाठ्यक्रमों के, अद्यावत्कालीन प्रशिक्षण के, केन्द्र नहीं अधिक कारगर हो सकते हैं। उनसे रगमच सबधी संवेदनशीलता और जानकारी और मुरचि का प्रसार बड़ी व्यापक रूप में हो सकता

है।

प्रशिक्षण का एक अन्य स्तर हा सञ्ज्ञा है स्कूल-कालेजों और विश्वविद्यालयों में। वास्तव में रंगमंचीय प्रशिक्षण और कार्यकलाप का यह अन्त्य ही महत्त्वपूर्ण ध्येय है जो हमारे देश में सर्वथा उपेक्षित है। स्कूली प्रशिक्षण के ग्रीष्मकालीन पाठ्यक्रम केवल मैगूर राज्य में कुछ वर्षों से चल रहे हैं और विश्वविद्यालयी स्तर पर केवल बड़ौदा, रवीन्द्र भारती और हाल ही में पंजाबी विश्वविद्यालय में ही डिप्लोमा या डिग्री पाठ्यक्रम हैं। दुर्भाग्यवश ये बहुत मूलभूत, सुलभ या कलात्मकता के साथ संपन्न नहीं हैं। पर इस दिशा में बहुत प्रकार के व्यापक कार्य की गुंजाइश है। अधिकांश स्कूलों और प्रायः सभी कालेजों और विश्वविद्यालयों में वर्ष भर में एक-दो से लगाकर चार छह माह तक तक लेले जाते हैं, पर इस गतिविधि के दिशानिर्देश का कोई प्रबल बंधी नहीं है। स्कूली स्तर पर प्रत्येक स्कूल से कम से कम एक-एक शिक्षक को दो-तीन या छह मास का प्रशिक्षण दान के अल्पकालीन पाठ्यक्रमों की योजना बन सकती है जो कई चरणों में क्रमशः पूरी हो सकती है। इसी प्रकार विश्वविद्यालयों में नियमित नाट्य विभाग खोलना यदि कठिन हो तो प्रत्येक कालेज या कम से कम प्रत्येक विश्वविद्यालय में एक नाट्य प्रशिक्षक की नियुक्ति से प्रारंभ किया जा सकता है जो संस्था के विभिन्न नाट्य प्रदर्शनों को अधिक व्यवस्थित और कलात्मक रूप देने में सहायक हो सकता है। वह व्यक्ति बारी-बारी से प्रत्येक कालेज के उत्साही रंगप्रेमी छात्रों के लिए ऐसा अल्पकालीन पाठ्यक्रम संस्था का चला सकता है जिसकी धरम परिणति एक माह के प्रदर्शन में हो। विश्वविद्यालय के रंग-प्रेमी अध्यापकों तथा छात्रों के लिए ग्रीष्मकालीन शिविर तथा पाठ्यक्रम शिविर संचालित किए जा सकते हैं जो विश्वविद्यालय में रंगकार्य के स्तर को अधिक सार्थक और सज्जनात्मक बनाने में सहायक हो सकते हैं।

मुख्य बात यह है कि शिक्षा व्यवस्था में किसी न किसी रूप में नाट्य प्रशिक्षण का समावेश रंगमंच के समुचित विकास के लिए बहुत ही मूलभूत महत्त्व का और विचारणीय है। नियमित रंगमंच के लिए कर्मों और दर्शक वर्ग के प्रशिक्षण और निर्माण का कार्य इसी स्तर पर होना बहुत आवश्यक है। इसके बिना रंगमंच को समुदाय के जीवन में वह अपरिहार्य और आनन्ददायक स्थान नहीं प्राप्त हो सकता जिसके बिना रंगमंच-जमी सांस्कृतिक गठनात्मक विधा का जीवन रहना दुष्कर है। रंगमंचीय प्रशिक्षण की प्रारंभिक, छोटी यदि स्वतंत्र विभाग स्थापित हो सके तो मूलभूत, सज्जनात्मक जानकारी जिनकी धारणा से विश्वविद्यालय में मुक्त करायी जा सकती है, उतनी और बड़ी नहीं। विश्वविद्यालयों के विभागों में संचालित रंगकार्य आदिक-व्यावसायिक दबावों में सर्वथा उन्मुक्त रहकर सार्थक, कलात्मक और सज्जनात्मक ध्येयों में

और ऐसे मानक स्थापित करने में बड़ा भारी योग दे सकता है। रंग प्रशिक्षण के लिए सरकार तथा समाज के पास उपलब्ध साधनों का एक बड़ा भंडा इस कार्य में लगना बहुत आवश्यक है।

शैक्षिक क्षेत्र के बाहर रंग प्रशिक्षण के अल्पकालीन पाठ्यक्रमों और भाषाई क्षेत्रों के प्रशिक्षण केन्द्रों की चर्चा की जा चुकी है। अब सभ्यतः हमारे देश के लिए किसी केन्द्रीय विद्यालय की उपयोगिता पर कुछ विचार किया जा सकता है। भारत जैसे बहुभाषा भाषी देश में रंगमंच-जैसे भाषा पर आधारित कला रूप का केन्द्रीय संगठन बड़ा जोखिम का ही काम है। सबसे पहला प्रश्न तो प्रशिक्षण और उसके लिए आवश्यक नाटक प्रदर्शन की भाषा का ही है। जाहिर है, किसी एक केन्द्रीय सस्था में ही देश की प्रत्येक भाषा में यह कार्य करना असंभव भी है और आवश्यक भी, इससे तो प्रत्येक भाषा क्षेत्र में अलग-अलग विद्यालयों की स्थापना ही बेहतर है। इसलिए केन्द्रीय विद्यालय की भाषा प्रग्रेजी हो सकती है या हिन्दी, और इन दोनों ही विकल्पों की कठिनाइयाँ हैं। प्रग्रेजी के माध्यम से हमारे देश में किसी भी प्रकार का प्रशिक्षण अतन्त सार्जनात्मक प्रतिभा को कुंठित करता है और उसमें प्रवेश को अंग्रेजी शिक्षा प्राप्त वर्ग तक सीमित। कोई सार्थक सार्जनात्मक कार्य अंग्रेजी के माध्यम से होना कठिन भी है और शक्ति तथा साधनों का अपव्यय भी। और फिर अंग्रेजी के माध्यम से नाटकों का प्रदर्शन तो प्रायः निरर्थक और शक्तिहीन है—अंग्रेजी नाटकों के प्रदर्शन को प्रशिक्षण में शामिल करने से बड़ा साधनों का दुर्ूपयोग और दूसरा नहीं हो सकता। इन समस्याओं के कुछ पक्षों की चर्चा अन्यत्र भी की जा चुकी है।

किन्तु विभिन्न भाषा क्षेत्रों से आये हुए छात्रों का हिन्दी में प्रशिक्षण भी उतना ही नहीं तो पर्याप्त क्षतिकारक है। हमारे देश के विभिन्न भाषाओं के उच्चारण, पाठ और भाषण की अपनी-अपनी विविधताएँ हैं, उनके अपने अलग-अलग संगीत और स्वर हैं, अलग-अलग ध्वनिसंयोजन हैं। अन्य भाषाओं के छात्रों से हिन्दी में अभिनय प्रदर्शन कराने से एक ओर उनकी अपनी भाषा के सूक्ष्म तत्वों के प्रति उनके बंध सचेतनीय हो जाने का भय है और दूसरी ओर हिन्दी उनके लिए गहरे आत्मनिवेदन की भाषा न बन पाने के कारण उनके तथा दर्शकों के लिए असंतोष और शोक का कारण बनने की आशंका है। विभिन्न भाषा-भाषी छात्रों को हिन्दी में अभिनय के लिए बाध्य करना संभवतः उन छात्रों के प्रति भी भविष्यकार होगा और हिन्दी के साथ भी।

लेमो स्थिति में क्या किया जाना चाहिए? वास्तव में यदि केन्द्रीय सस्थान कोई स्थापित हो ही, तो शायद यह दृष्टि ही सबसे समीचीन लगती है कि उसके प्रशिक्षण कार्यक्रम में अभिनय के प्रशिक्षण पर बल न दिया जाय। उसकी सार्थकता तो विभिन्न भाषा क्षेत्रों के प्रतिभावान छात्रों को रंगशिल्प, नेपथ्य

कार्य, और किसी हृद तक निर्देशन, का उच्च-स्तरीय, व्यापक और गहरा प्रशिक्षण दे सकने में ही हो सकती है। बल्कि यदि विभिन्न राज्यों और केन्द्रों के बीच कोई योजनाबद्ध कार्य हो सके तो भाषा क्षेत्रों में अभिनय संबंधी प्रशिक्षण और केन्द्रीय संस्थान में रंगशिल्पी और नेपथ्य कार्य के प्रशिक्षण का बंटवारा भी किया जा सकता है। इसके अतिरिक्त केन्द्रीय संस्थान विभिन्न विश्वविद्यालयों के लिए, तथा अन्य अव्यवसायी रंगकर्मीयों के लिए, अलग अलग रंगशिल्पी के प्रथमा सामान्य, प्रत्येकालीन पाठ्यक्रमों का विस्तृत आयोजन बहुत सुविधा तथा सरलता के साथ कर सकता है। केन्द्रीय संस्थान रंगमंच संबंधी जोध कार्य, प्रथमा वास-वास विषयों पर, 'वर्षाकार्य'—जैसे विशेष कार्य, भी हाथ में ले सकता है। कुछेक संबंधी प्रयोगात्मक योजनाओं का भार भी केन्द्रीय संस्थान के लिए संभव है। मुख्य प्रश्न यही है कि रंगमंच में भाषा और उससे जुड़े हुए अभिनय के प्रश्न को बड़ी सावधानी और सतर्कता से समझाने की आवश्यकता को न भुलाया जाये। केन्द्रीय संस्थान उसी हृद तक अपनी सार्वजनिक स्थापित और सिद्ध कर सकता है जिस हृद तक वह भाषाई रंगमंच को अधिक समृद्ध, अधिक कलात्मक अधिक उच्च-स्तरीय बनाने में योग देगा अपने केन्द्रस्थ साधनों का उपयोग भाषाई रंगमंचों में प्रशिक्षण के दुर्बल पक्षों को, उनकी कमी को, पूरा करने का प्रयास करेगा। हमारे देश में साधनों के अत्यन्त सीमित होने के कारण केन्द्रीय संस्थान का यह योग बहुत ही महत्वपूर्ण हो सकता है।

यहां इस बात पर आधुनिक संबंधों के अंतर्गत कि सामान्य रंगकार्य और प्रशिक्षण में किसी राष्ट्रीय भाषा या राष्ट्रीय रंगमंच की परिकल्पना बहुत समीचीन नहीं है। सर्वनात्मक क्षेत्र में हमारे देश की सभी भाषाओं का स्थान समान है और उनमें से किसी की भी सर्वनात्मक श्रेष्ठता और उपलब्धि ही पूरे देश की श्रेष्ठता और उपलब्धि है। इस सदर्भ में केवल हिंदी रंगमंच को राष्ट्रीय रंगमंच कहना बड़ा निरर्थक और सकीर्ण मतवाद है। फिल्मों तक के मामले में, जहाँ हिन्दी फिल्मों की इतनी सुविधाएँ और व्यापक प्रचार के माध्यम सुलभ रहे हैं, श्रेष्ठ राष्ट्रीय उपलब्धि का स्तर मृत्युजित राय की बेगता फिल्मों में ही प्राप्त किया। इसलिए भाषा पर आधारित सर्वनात्मक कार्य में प्रत्येक भाषा के अपने विशिष्ट और स्वतंत्र अस्तित्व और महत्व को स्वीकार करना ही उचित है।

नाट्य प्रशिक्षण संबंधी इस विवेचन के अंत में अब एक अन्य महत्वपूर्ण पक्ष पर भी विचार कर लेना चाहिए। अभी तक एक प्रकार से हम यह मान कर चले हैं कि रंग कार्य में प्रशिक्षण आवश्यक है इसलिए हमारे अग्रणी प्रशिक्षणार्थी सौन्दर्य हैं। कुछेक सम्पूर्ण विवेचन के पीछे जैसे यह मान्यता रही है कि विभिन्न स्तरों पर प्रशिक्षण योजनाएँ प्रारम्भ करने की ही देर है, उनमें प्रवेश करने के इच्छुक रंगकर्मीयों या रंगप्रेमियों की कोई कमी नहीं है।

पर वस्तुस्थिति यथार्थतः ऐसी है नहीं। इस समय जो भी जिस प्रकार के अल्प-कालीन, शैक्षिक अथवा अन्य प्रशिक्षण केन्द्र मौजूद है उनके लिए पर्याप्त छात्र, अथवा पर्याप्त योग्यता तथा महीर रचि संस्कार और रुझान वाले छात्र, सहज ही उद्भव नहीं हैं। भारतीय नाट्य क्षेत्र की दास्ताओ द्वारा विभिन्न नगरों के अल्पकालीन पाठ्यक्रम विश्वविद्यालयों के नाटक विभाग तथा राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय—सभी के बारे में यह बात सही है। बहुत बार तो छात्रवृत्तियाँ देने पर भी पर्याप्त छात्र न तो आते हैं न पढ़ सक रहे पाते हैं।

निस्संदेह इस स्थिति के बहुत-से कारण हैं जिनमें से कुछ तो वही हैं जिनकी प्रारम्भ में चर्चा की गयी—रंगरच का अल्प विकास, अधिकांश भाषाओं में नियमित प्रदर्शन करनेवाली मंडलियों की बेहद कमी, और प्रशिक्षण के बाद भी अपनी योग्यता का समुचित उपयोग करने के लिए साधनों का अभाव। अन्य कारण है, कल्पनाशील और समर्थ प्रशिक्षकों का अभाव, अथवा रंगकार्य में प्रशिक्षण के महत्त्व के प्रति शौकिया तथा पेशेवर दोनों प्रकार के रंगकर्मीयों की उदासीनता आदि।

इस सदर्भ में एक बात बार-बार उठायी जाती है कि प्रशिक्षण के बाद प्रशिक्षार्थियों की भाजीविका का क्या होगा? प्रशिक्षित रंगकर्मीयों के रोजगार के अवसर कहाँ हैं? यह प्रश्न अत्यंत बुनियादी और व्यावहारिक जान पड़ने पर भी मूलतः बड़ा भ्रामक और भ्रमांतर है। सर्वनात्मक कार्यों के प्रशिक्षण को सामान्य भाजीविकामूलक प्रशिक्षण के समानान्तर रखना भूल है। सर्वनात्मक कार्य में प्रशिक्षण मूलतः अपनी प्रतिभा के अधिक से अधिक साधक और सक्षम प्रयोग के लिए ही चाहिए और मांगा जा सकता है। जिसे कोई कला विद्या सीख कर भी मौकरी ही करनी है उसे क्यों कला के क्षेत्र में आना चाहिए, यह स्पष्ट नहीं। संगीत, नृत्य, चित्र अथवा मूर्तिकला का प्रशिक्षण लेने वाला भी या तो अपनी से अधिक कही शिक्षक की मौकरी पाकर अपने को अन्य समझ सकता है, या वह अपनी कला विद्या के ऐसे अभ्येष्ट में प्रवृत्त होता है जिसके द्वारा अन्ततः वह अपने अनुभव को, अपने जीवन के बोध को, मूर्त और संप्रेषित कर सके। और अपने इस कार्य में लगे होने के दौर में वह अपनी जीविका किसी न किसी उपाय से चलाता है, कष्ट सहता है, पर यथासम्भव अपने माध्यम को निरग्न भाजीविका का साधन बनाए जाने से उन्नाता है।

सम्भव प्रत्येक समाज में सर्वजनशील व्यक्ति की यह समस्या है कि केवल अपने स्वच्छिन्न सर्वजन कार्य द्वारा साधारण सुविधाओं का जीवन बिताने की स्थिति आने में भी पर्याप्त समय लग जाता है। कवि, नाटककार, गायक-वादक, चित्रकार सभी अपने सर्वनात्मक जीवन के प्रारम्भिक वर्ष भाजीविका के लिए तरह-तरह के कार्य करने बिताते हैं, अपने सर्वजन कार्य से तुरंत भाजीविका

प्राप्त करने की न आशा करते हैं न उमेरमय समझते हैं। फिर रंगकर्मी प्रशिक्षण के लिए आत ही क्या अपने 'अविष्य' की बात करने लगता है? विशेषकर हमारे जैसे अल्पविकसित रंगमंच में तो प्रशिक्षण की यह शर्त बनाना निरी मृग मरीचिका तो है ही, प्रशिक्षण के उद्देश्य को बलत समझना है। नाट्य प्रशिक्षण का उद्देश्य नौकरी का रोज़गार जुटाना या उसके लिए प्रशिक्षार्थी को तैयार करना नहीं है। क्योंकि किसी भी वसात्मक विद्या में प्रशिक्षण केवल कुछेक निपुणताएँ, कुछ कारीगरी सिखाना नहीं, बल्कि जीवन के अनुभव को सर्जनात्मक ढंग से आत्मसात् करके उसको कल्पनाशील अभिव्यक्ति और संप्रपण के लिए व्यक्ति को सजग करना, उसके लिए एक दृष्टि तैयार करना और उसके अभिव्यक्ति तंत्र को सचेदनशील और समर्थ बनाना है। हमलिए एक, दो या तीन वर्ष तक नाट्य प्रशिक्षण के बाद किसी नौकरी की संभावना है या नहीं यह प्रश्न सर्वथा अप्रासंगिक और अवांछित है और एक ऐसे समाज की उपज है जिसमें हर वस्तु और कार्य का उपयोगिता की, भौतिक लाभ प्रलाभ की कसौटी पर छाका जाने लगा हो।

किंतु नाट्य प्रशिक्षण के सदर्भ में एक अन्य प्रश्न अधिक महत्वपूर्ण है। रंगमंच अन्य कला विधाओं से एक बात में भिन्न है कि वह धकेले नहीं हो सकता उसके लिए एक समूह चाहिए अपनी प्रतिभा और प्रशिक्षित क्षमता के उपयोग के लिए अन्य साधन और सुविधाएँ चाहिए। हमारे समाज में आज उनका भी घोर अभाव है। इसलिए प्रतिभावान प्रशिक्षित रंगकर्मी इस बात से बहुत कूटित अनुभव करता है कि उसे अपनी क्षमता के समुचित उपयोग के पर्याप्त अवसर मुन्न नहीं हैं। और इस कारण कुछ लोग यदि प्रशिक्षण की ओर उन्मुख नहीं होते तो यह बात किसी हद तक समाज में आती है। पर वास्तव में हमारे देश में प्रशिक्षण का एक बड़ा महत्वपूर्ण अंग यह भी है कि प्रशिक्षार्थी का रंगमंचीय परिस्थितियाँ की कठिनाई पर चारू पान के लिए भी तैयार किया जाय। हमारे देश के रंगमंच के मौजूदा दौर में प्रशिक्षित रंगकर्मी के ऊपर यह दाहरी जिम्मेदारी है कि वह बाहरी माघना और सुविधाओं में अधिक अपनी कल्पनाशीलता और परिस्थिति से अनुकूलन की क्षमता पर भरोसा कर और उनके भीतर ही अपने सर्जन कार्य को नयी क्षमता और सामर्थ्य के स्तर तक उठाए।

दूसरी बात, इसीलिए प्रशिक्षण योजना और कार्यक्रम का भी इस प्रकार शिथिल और मर्यादित होना घट्यन आवश्यक है कि वह प्रशिक्षार्थियों को तरह-तरह के बाह्य माघना का मुन्नापछी, उनके ऊपर निर्भर, न बना दे, उच्च स्तर के नाम पर उनमें यह प्रवृत्ति न पैदा कर दे कि मुन्नाजित नाट्यपरी के बिना, दुःखमन्ना तथा रंगमंच के लिए कीमती नामची और उपकरण के बिना,

जटिल प्रवास यन्त्रों और ध्वनि प्रभावों के बिना, अच्छा नाटक हो ही नहीं सकता। बल्कि प्रशिक्षण द्वारा विशेष रूप से यह चेतना तथा प्रवृत्ति जगायी जाने की आवश्यकता है कि हमारे देश के रंगमंच में साधनों की अल्पता है और रहेगी, इसलिए कितनी सादगी से, कितने स्थानीय रूप से सहज हो उपलब्ध सामग्री और उपकरणों से, अधिक से अधिक सर्वनात्मक-व्यक्तात्मक नाट्य रचना सम्भव नयी जा सकती है। जकाचौंच कर देने वाली टीमटाम और दर्शनीयता नहीं, बल्कि मूर्धन्य कला-बोध और अभिव्यक्ति-सयम हमारे प्रशिक्षित रंगकर्मी की विशेषता होना चाहिए।

यह बात मानवीय सबधों के स्तर पर उतनी ही महत्वपूर्ण है। प्रशिक्षित निर्देशक, अभिनेता या रंगशिल्पी को जिस सामाजिक वातावरण में जाकर, जिन व्यक्तियों के सहयोग से, जिस दर्शक-वर्ग के लिए, अपना कार्य करना होगा, उनके प्रति एक प्रकार का सहिष्णुता और सह-प्रभुत्व का भाव बना रहना आवश्यक है, उन्हें बदलने के लिए भी आवश्यक है और उनके साथ काम कर सकने के लिए भी आवश्यक है। प्रशिक्षित रंगकर्मी यदि अपनी श्रेष्ठता के अभिमान में अपने आप को अपने समुदाय से अलग कर लेता है, यदि वह समुदाय की वास्तविक स्थिति में कार्य करने में अपने आपको अक्षम पाता है तो यह किसी न किसी हद तक प्रशिक्षण की असफलता हो है। हमारे देश के रंगमंच के सदर्भ में सही नाट्य प्रशिक्षण वही होगा जो रंगकर्मी को अपने देश के जीवन और रंगकार्य से अधिक समुक्त कर सके, जो परिस्थितिगत तथा मातृरिक सीमाओं के बीच से प्रभावी और समर्थ सर्वज्ञ कार्य का पथ खोज सके, केवल उच्चवर्गीय टीमटाम और विदेशी रंगमंच की समृद्ध परिस्थितियों और साधनों के आकर्षण में अपनी दिशा न खो बैठे। इस अर्थ में हमारी परिस्थितियों में प्रशिक्षण कार्य नये रंगमंच के निर्माण और उसमें नये मूल्यों की स्थापना का विशिष्ट साधन बन सकता है, और साथ ही सार्वक सर्ववशील रंगकार्य का महत्वपूर्ण प्रेरणादायी केन्द्र भी।



नाट्यालोचन

नाटकविद्या की यह एक बड़ी भारी विडवना है कि एक ओर तो उसे प्रायः मनोरंजन के साधन से अधिक कुछ नहीं समझा जाता और नाटक से सबद्ध व्यक्तियों को समाज में बहुत सम्मानित स्थान प्राप्त नहीं होना और दूसरी ओर नाटक की चर्चा प्रायः अन्य भाषागत अभिव्यक्ति माध्यमों की भाँति निरा साहित्य मानकर होती है और उसके विशिष्ट कला रूप की ओर कोई ध्यान नहीं दिया जाता। यदि पहली भूल नाटक द्वारा मनोरंजन की सहायता से, उसमें निहित अनुकरण, प्रदर्शन, गीत-नृत्य, आदि के तत्त्वों के कारण, होती है, तो दूसरी नाटक के शब्दबद्ध होने के कारण, अपनी प्राथमिक स्थिति में अन्य साहित्य रूपों की भाँति भाषा को अभिव्यजना और संप्रेषण शक्ति का सहारा लेने के कारण, होती है। किन्तु नाटक को समझने और उसकी चर्चा, समीक्षा या मूल्यांकन करने के लिए इस नितांत प्रारम्भिक बात को समझ लेना अत्यन्त ही आवश्यक है कि वह शब्दबद्ध होने पर भी निरा साहित्य नहीं है, और भी बहुत कुछ है, और दूसरी ओर नाट्य की अपेक्षा बड़ी अधिक स्थूल और इन्द्रियग्राह्य होने पर भी वह निरा मनोरंजन नहीं है, हृदय में गहरे उतरकर प्रभावित करने वाला अभिव्यक्ति रूप है।

एक प्रकार से यह भावचर्य की ही बात है कि नाटक के विषय में यह इतनी प्रारम्भिक और स्वतः स्पष्ट स्थिति क्यों प्रायः भुना दी जाती है—उत्साही रंगवर्तियों और दर्शकों द्वारा भी उतनी ही जितनी विचुद्ध साहित्यकारों द्वारा। इससे कारण जो भी हो, नाट्य समीक्षा के मानदण्डों की खोज का प्रथम चरण यहीं से प्रारम्भ होता है कि इस प्रायः विस्मृत तथ्य को सामने रख कर क्या नाम। नाटक निरा साहित्य रूप नहीं है। प्रारम्भ में, और एक स्तर पर, भाषा के साहित्यिक-वाक्यात्मक रूप में अभिव्यक्त होने के साथ-साथ, नाटक में और भी बहुत-से तत्त्व हैं, जो उसके अपने हैं, विशिष्ट हैं, जो सब एक साथ उस रूप में अन्य किसी कलात्मक अभिव्यक्ति के माध्यम में नहीं होते। उनका विस्तार से उल्लेख नाटक के अध्ययन के प्रसंग में किया गया है कि कैसे नाटक अभिनेता द्वारा, उसकी कल्पना-भूतक मूर्तनात्मक प्रतिमा के माध्यम से, अपने अभिप्रेत इच्छा-वशं तक पहुँचता है, और इस रूप में अभिनेता को ओर भी

अनेक सज्जनशील कर्मी और शिल्पी सहायता करते हैं, नाटक थोड़े-से निश्चित समय में एक सामूहिक दर्शक-वर्ग को संप्रेषित होता है, और इस प्रकार नाटक में नाटककार के अतिरिक्त अभिनेता, निर्देशक, रंगशिल्पी तथा समूह रूप में उपस्थित दर्शक-वर्ग आदि ऐसे तत्त्व मौजूद हैं जो अन्य किसी कला रूप में नहीं होते। इसीलिए नाटक का सही मूल्यांकन इतने सब तत्वों की एक साथ परीक्षा बिना बिना संभव नहीं। केवल लिखित नाटक की जाँच-पड़ताल कम से कम उतनी एकांगी तो है ही जितनी नाट्य प्रदर्शन में निरभिनय की चर्चा। विलुप्त वास्तव में देखा जाय तो नाटक के रूप को उसके साहित्योत्तर आयामों के परिप्रेक्ष्य के बिना ठीक से समझा ही नहीं जा सकता। इस बात पर और भी विस्तार से विचार करना आवश्यक है।

स्थूल रूप से नाटक कविता या उपन्यास से इस बात में भिन्न होता है कि वह केवल पाठ्य या वाच्य संवादों में लिखा होता है। पर नाटक के स्थूल बाह्य रूप की यह विशेषता भी सीधे-सीधे उसके रंगमंचीय पक्ष से, अभिनेता और उसके सामने उपस्थित दर्शक-वर्ग से, जुड़ी हुई है। नाटक संवादात्मक इसीलिए होता है कि वह अभिनेताओं के लिए लिखा जाता है, और वे ही उसे मंच पर बोल कर, अभिनय करके, दर्शक-वर्ग तक पहुँचाते हैं। नाटककार उस तरह सीधे दर्शक वर्ग तक नहीं पहुँचता जैसे कवि या उपन्यासकार अपने पाठक-वर्ग तक पहुँच जाता है। नाटककार को यह कार्य अपने पात्रों, अर्थात् अभिनेताओं के, माध्यम से ही करना होता है, और यह घट नाटककार की अभिव्यक्ति को मूलभूत रूप में नियंत्रित करती है। केवल वे ही शब्द या संवाद जो किसी ऐसी अनुभूति भाव या स्थिति को अभिव्यक्त करते हैं जो अभिनेता द्वारा उसकी सज्जनात्मक प्रक्रिया से मंच पर रूपायित और मूर्त हो सकें, नाटक बनने हैं या बन सकते हैं। अभिनेता नाटक का एक मात्र और मूल माध्यम नहीं तो सर्वप्रमुख और भाषा के साथ-साथ समानधर्मी तो है ही। वास्तव में सजीव व सक्रिय माध्यम होने के कारण अभिनेता ही नाटक का प्रधान बाहक है, क्योंकि प्रकृत वही नाटककार की मूल अनुभूति को न केवल फिर एक बार उसकी समस्त व्यक्त-व्यक्त संभावनाओं में रूपायित करता है, बल्कि अपनी विशिष्ट मर्यादात्मकता का एक और महत्त्वपूर्ण आयाम उसमें जोड़ता है।

नाटक दो अत्यन्त महत्त्वपूर्ण अभिव्यक्ति माध्यमों से—भाषा से और अभिनेता से—एक साथ जुड़े होने के कारण दो विभिन्न स्तरों पर प्रभावशील होता है। भाषा किसी जानि या मानव समुदाय की आत्माभिव्यक्ति और परस्पर अनुभव संप्रेषण का सबसे महत्त्वपूर्ण साधन है, जिसमें उस समुदाय की अमर्य्य परिदृश्यों की अनुभव-सम्पत्ति, उसकी समूची परंपरा, संचित होती है। वह ऐसा माध्यम है जिसकी काल में निरंतरता है। दूसरी ओर, अभिनेता

का कार्य प्रधानत व्यक्तिगत, काल के एक बिंदु विशेष में सीमित, होता है। माया का माध्यम जितना व्यापक, बहुमुखी और परपरा-संबद्ध है, माध्यम रूप में अभिनेता उतना ही अधिक मात्र व्यक्ति, एकांतिक और क्षणजीवी है। इन दोनों प्रकार के माध्यमों की एक साथ साधने के कारण ही नाटक एक विशेष प्रकार के संतुलन की भी भांग करता है और साथ ही नितांत भाषामूलक साहित्य रूपों से कहीं अधिक तीव्र, जटिल और व्यापक है। नाटक की निरी साहित्य-मूलक व्याख्या इसीलिए इतनी अपर्याप्त और अधूरी होती है। वास्तव में अभिनेता की सज्जनशीलता के रहस्य को समझें बिना, उसके विभिन्न साधनों और उपायों को, अभिनय की विभिन्न पद्धतियों और रुढ़ियों को समझें बिना, नाटक की कोई समीक्षा बयास्य और संपूर्ण नहीं हो सकती। नाटक का अध्ययन और मूल्यांकन जितना भाषा की शक्ति और व्यञ्जना-क्षमता का अध्ययन और मूल्यांकन है, उतना ही नाटक में निहित अभिनय की पद्धतियों और शिल्प का, उसकी सभावनाओं और शक्ति का भी। संस्कृत नाटक या शेक्सपियर के नाटक इस सत्य के बड़े अच्छे उदाहरण हैं। अभिनय और अभिनेता के कार्य की भावश्यकताओं से परिचित हुए बिना इन नाटकों के बहुत-से पक्ष एकदम समझ में नहीं आते। जो विशुद्ध पाठक है उनमें से बहुतों को तो उनकी बहुत सी बातें प्रभावशालक और अनर्गल तक लगती हैं। वास्तव में नाटक एक ऐसा मौलिक और विशिष्ट बना रूप है जो अन्य कई बनाया के विभिन्न तत्वों से मिलकर बना है—विभिन्न कला रूपों के तत्वों का जोड़ मात्र नहीं, बल्कि एक मौलिक स्वतंत्र रूप। इसलिए उसके किसी एक ही पक्ष पर एकांगी आग्रह से कभी सही निष्कर्ष पर नहीं पहुँचा जा सकता। जब तक हम उसके समग्र स्वरूप को समझकर उसके अपने विशिष्ट मानदंड नहीं खोजेंगे तब तक हम नाटक का कभी ठीक मूल्यांकन न कर सकेंगे।

यही कारण है कि नाटक की निरी साहित्य मानना जितना भ्रामक मिथ होता है उतना ही उसे निरी रंगमंच मानना भी। क्या रंगमंच पर सफलता ही नाटक की एकमात्र कसौटी हो सकती है? क्या अभिनेता की प्रतिक्रिया या उसकी संप्रेषण क्षमता ही उसका मानदंड बन सकती है? इसी प्रकार रंगमंच की रुढ़ियों और व्यवहारों के आधार पर हम नाटक के रूपबोध की बाहरी प्राकृति को ही समझ सकने हैं। किसी भी युग के रंगमंच की रुढ़ियाँ और व्यवहारों से जितना किसी श्रेष्ठ नाटक का रूपबोध नियमित होता है उतना ही घटिया नाटक का भी। नाट्यमूर्ष्टि की मौलिक शक्ति का, उसकी मर्त्रनारमक उपलब्धि का, मूल्यांकन केवल रंगमंच की रुढ़ियों और व्यवहारों के आधार पर नहीं हो सकता। घटारक्षर्वी-उन्नीसवीं शताब्दी में योरोप में रूनाइच, गार्डू आदि नाटककारों के मुखर नाटक इसके ज्वलंत उदाहरण हैं। अथवा भारत में ही पारमी

रगमच के अथवा उसी शैली के प्रभाव में लिखे गये अन्य नाटक यद्यपि अभिनेता के लिए बड़े अच्छे 'पाट' प्रस्तुत करते थे, और उनमें से कुछ के रूपबोध से रगमच की भी पर्याप्त जानकारी मिलती है, फिर भी वे मूलतः श्रेष्ठ नाटक नहीं हैं। निरी अभिनेयता का दावा, रगमचीय सफलता का आग्रह, नाटक की किसी सार्यकता की ओर नहीं ले जाता। ऐसा नाटक भले ही थोड़ा-बहुत मनोरंजन करे, अथवा किसी विशेष विचारधारा, मित्रात या अग्रद्वेष का प्रचार कर दे, वह किसी कलात्मक उपलब्धि का साधन नहीं हो सकता।

इसलिए नाटक का मूल्यांकन साहित्यिकता और अभिनेयता और मधोय-युक्तता के प्रत्यक्ष प्रत्यक्ष खानों से बाँटकर संभव नहीं। नाटक श्रेष्ठ तभी हो सकता है जब वह, अन्य कलात्मक-सर्जनात्मक अभिव्यक्तियों की भाँति, किसी न किसी तीव्र और गहरी और महत्वपूर्ण अनुभूति, भाव, विचार, जीवन-दृष्टि या परिस्थिति को प्रस्तुत करता हो। यदि वह कोई सार्थक, विशेष और मूलभूत बात नहीं कहता है तो वह चाहे जितना अभिनेय या 'साहित्यिक' हो, उसका कोई कलात्मक महत्त्व नहीं। इस मूलभूत विशेषता में नाटक साहित्य ही नहीं अन्य सभी कला रूपों के समान है। पर एक ओर अर्थ में भी नाटक साहित्य के बहुत समीप है। और वह यह कि नाटक का एक मूलभूत तत्त्व काव्य भी है। वह काव्य का ही एक प्रकार है। श्रेष्ठ नाटक कविता के समान ही भाषा की व्यञ्जना शक्ति का, विम्बमयता का, सघनता और तीव्रता का, संगीत और लय का, घन्ट और अभिन्यास की अनिवार्यता का, उपयोग करता है। किसी न किसी रूप में और मात्रा में इन तत्वों के बिना श्रेष्ठ नाटक हो ही नहीं सकता। यही कारण है कि सत्तार के श्रेष्ठ नाटक साहित्य के इतिहास में काव्य के घनतन्त्र गिने जाते रहे हैं। किन्तु नाटक केवल भाषा द्वारा अभिव्यक्त काव्य पर समाप्त नहीं हो जाता। वह निरा काव्य नहीं, दृश्यकाव्य है उसमें कार्य-व्यापार का काव्य, भावों का काव्य, गति का काव्य भी निहित होता है जो अभिनेता के माध्यम से उजागर होता है। नाटक की समीक्षा अनिवार्यतः काव्य के इन दोनों आयामों के उद्घाटन और मूल्यांकन की माँग करती है।

इसीलिए नाटक समीक्षक वही हो सकता है जो इन दोनों स्तरों के काव्य के प्रति संवेदनशील हो। नाट्यानुभूति एक विशेष प्रकार की अनुभूति है। जो उसे ग्रहण कर सकता है वही नाटक का समीक्षक हो सकता है। यह अनिवार्य नहीं है कि प्रत्येक सुधी काव्य समीक्षक संवेदनशील संगीत समीक्षक, नृत्य समीक्षक, भेषवाचित्रकता समीक्षक भी हो ही। उसी प्रकार उसका नाटक समीक्षक होना भी अनिवार्य नहीं है। इसलिए प्रश्न 'तकनीकी माहिर' होने या न होने का नहीं, बल्कि नाटक के बहु-स्तरीय माध्यम के प्रति विशिष्ट बोध का, संवेदनशीलता का है। जहाँ तक विशेषज्ञता का प्रश्न है वह नाटक की समीक्षा में भी

उतनी ही आवश्यक या अनावश्यक है जितनी चित्रकला की, संगीत की अथवा काव्य की समीक्षा में। कला रूप में नाटक की अपनी विशिष्ट माध्यमगत परंपराएँ हैं, मान्यताएँ हैं, रुढ़ियाँ हैं, इतिहास हैं, जिनसे न्यूनतमिक परिचय बिना समीक्षक बहुत समझ की या गहरी बात नहीं कह सकेगा।

आधुनिक भारतीय नाटक के अपर्याप्त और असमान विकास के प्रतिरिक्त, नाटक समीक्षा की इस विशिष्ट आवश्यकता के विषय में स्पष्टता के अभाव में, वह कोई आश्चर्य की बात नहीं कि भारतीय भाषाओं में आधुनिक नाट्यालोचन की इतनी कमी है और भारतीय नाटक और रंगमंच के सबंध में चिंतन-आलोचन-लेखन हर स्तर पर अपर्याप्त और प्रारम्भिक प्रकार का ही है। प्राचीन काश भारतीय भाषाओं में 'नाट्यशास्त्र' या 'दशरूपक' आदि कुछेक प्राचीन संस्कृत ग्रंथों की टीकाओं के प्रतिरिक्त नाटक या रंगमंच संबंधी पुस्तकें नहीं के बराबर हैं। बँगला, मराठी, गुजराती आदि भाषाओं में कुछेक नाटककारों या अभिनेताओं की जीवनियाँ या आत्मकथाएँ तो मौजूद हैं, पर आधुनिक रंगमंच, अभिनय, नाटक को लेकर बहुत ही कम सामग्री पुस्तकाकार प्रकाशित हुई है। पिछले दिनों, कुछ विश्वविद्यालयों में नाटक और रंगमंच संबंधी प्रशिक्षण प्रारंभ होने के बाद से कुछेक पाठ्य पुस्तकें कुछ विदेशी ग्रंथों के आधार पर प्रवेश मिली गयी हैं पर वे आज के भारतीय नाटक और रंगमंच के सबंध में कोई उत्प्रेक्षणीय मौलिक चिंतन प्रस्तुत नहीं करती। तबन्ध सभी भाषाओं में नाटकों के ऊपर, विशेषकर प्रमुख नाटककारों के ऊपर, विद्युद साहित्यिक बग की, अध्यापकीय नोट्स की समीक्षा पुरतन्त्र है। पर वे अधिकतर, नाटक को रंगमंच से संबंध एक जटिल सदिष्ट विधा मानने के बजाय, या तो सवादात्मक बंधों के रूप में उनका विवेचन करती हैं, या पाश्चात्य अथवा प्राचीन भारतीय समीक्षा दृष्टि से उनके गुण-दोष गिनाती रहती हैं, उनका विभिन्न प्रकार से वर्गीकरण करती रहती हैं, अथवा उन्हें विन्ही सामाजिक उद्देश्यों से जोड़ती रहती हैं। गुल मिलाकर एक घनत्व बलात्मक अभिव्यक्ति विधा में रूप में नाटक के स्वरूप का, उसकी प्रवृत्ति तथा पद्धतियों का, विस्तेषण नहीं हो सका है। इसी प्रकार उसके विभिन्न भेदों का स्वतंत्र प्राविधिक अथवा ऐतिहासिक, अथवा उनके पारम्परिक संबंधों का, विवेचन भी संभव नहीं हुआ है। फलस्वरूप मूल्यांकन और समीक्षा की कसौटियाँ का आधार और रूप भी स्पष्ट नहीं है, अथवा प्रत्यत ही संकुचित, एकांगी और अपर्याप्त, बल्कि प्रायः घरासंगिक है। नाटक और रंगमंच के क्षेत्र में जो थोड़ा-बहुत तथ्यावलि शोधकार्य हुआ है वह यांत्रिक वर्गीकरण प्रधान है, उसके तथ्य अधूरे और घसबद्ध हैं, और मूल प्रशिक्षित नाट्य दृष्टि के अभाव में उनका संयोजन बहुत मायबं नहीं हो सका है। बल्कि परंपरागत तथा पिछले श्रेष्ठ सौ वर्ष के आधुनिक रंगमंच और नाटकों के सबंध में

तथ्य भी बहुत कम, बिखरे-बिखरे और अपर्याप्त होने के कारण, उनके आघार पर कोई सामान्य निष्कर्ष निकालना या समकालीन कार्य का किसी परिप्रेक्ष्य में मूल्यांकन कर सकना प्रायः असंभव हो जाता है।

दुनियादी और शारमिक सामग्रियों और पृष्ठभूमि के इस अभाव के कारण पत्र-पत्रिकाओं के स्तर पर जो थोड़ा-बहुत नाट्य समीक्षा का कार्य पिछले दिनों होने लगा है वह अधिकांश इसी से छिछका, थोड़ा और असतोषजनक होता है। पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित इस एक सामग्री को भी दो श्रेणियों में रखा जा सकता है अंग्रेजी में और भारतीय भाषाओं में। यह भी एक प्रकार की विडम्बना ही है कि कुछ ही दिनों पहले तक अधिकांश नाट्य-समीक्षा अंग्रेजी पत्र-पत्रिकाओं तक ही सीमित थी, भारतीय भाषाओं के बहुत कम ही पत्र अपने-अपने नगरों में होने वाले नाट्य प्रदर्शनों की कोई सूचना या समीक्षा प्रकाशित करते थे। देश स्वाधीन होने के बाद भारतीय रंगमंच में जो सक्रियता बढ़ी वह कई क्षेत्रों में प्रारम्भ में अंग्रेजी नाटकों से प्रारम्भ हुई—अंग्रेजी-मनसुब उच्च वर्गों के लोगों की गतिविधि के रूप में। अंग्रेजी-मन-पत्रिकाओं में उसकी ओर ध्यान दिया जाना सहज और सामाजिक ही था। बाद में जैसे-जैसे इस नव-जागरण ने भारतीय भाषाओं को भी व्यापक रूप में प्रभावित किया और भारतीय नाटकों के प्रदर्शनों की संख्या और उनके स्तर में वृद्धि हुई, वैसे ही वैसे इन नाटकों की चर्चा भी अंग्रेजी पत्रों में होने लगी—कुछ इस कारण भी कि बहुत बार भारतीय भाषाओं में नाटक करने वाले लोग भी ऊपरी वर्गों के, या प्रायः वहीं, लोग होते थे जो अंग्रेजी नाटक खेलते थे। पर अंग्रेजी पत्रों में प्रकाशित समीक्षा भारतीय नाटक और रंगमंच के लिए बहुत उपयोगी सिद्ध नहीं हुई, उससे प्रचार चाहे जितना हुआ हो। अंग्रेजी पत्रों में प्रारम्भ से ही भारतीय नाटकों को अंग्रेजी नाटकों की तुलना में, एक प्रकार के उच्चता और श्रेष्ठता के भाव से उन्हें कुछ घटिया मानकर, देखा जाता रहा है। पर अंग्रेजी नाटकों की भाववस्तु, रूपवध, शिल्पविधान के परिप्रेक्ष्य में भारतीय नाटकों को निरंतर बँडाने रहने के प्रयास में, न तो अपने आप में उनका समुचित मूल्यांकन हो सकता था, और न माधुनिक भारतीय रंगमंच के अपने विशिष्ट रूपों, समस्याओं और परिप्रेक्ष्यों की तलाश में कोई सहायता मिल सकती थी।

माधुनिक भारतीय नाटक और रंगमंच उन्नीसवीं शताब्दी में पश्चिमी रंगमंच के परिवर्तन से प्रेरणा पाकर गतिशील होने पर भी, कई प्रकार से अपनी नयी दिशाएँ ग्रहण करता रहा, इस देश के परंपरागत, संस्कृत और लोक नाट्य रूपों के नई पक्षों, मान्यताओं, रुढ़ियों, व्यवहारों से प्रभावित होता रहा। स्वाधीन भारत में जब महत्वपूर्ण कलात्मक अभिव्यक्ति विधा के रूप में रंगमंच पर नये तिरों से ध्यान केन्द्रित हुआ, तब उसके इस अपने विशिष्ट भारतीय रूप

की खोज पर बल दिया जाना बहुत ही आवश्यक था । तब उसका विकास चाहे जितना उलझा हुआ और पीछाछड़ा होने पर भी अधिक सार्थक दिखाएँ ग्रहण करता । अंग्रेजी पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित होने वाली समीक्षाओं ने न केवल नाटकों और प्रदर्शनों को अधिकाधिक परिचयानुस करने में योग दिया, बल्कि दर्शक-वर्ग की अपेक्षाओं और रुचियों को भी ऐसी दिशा में मोड़ा जिस पर चल कर भारतीय रंगमंच को अपनी पहचान में अथवा अपने निजी व्यक्तित्व की तलाश करने में बहुत सहमति नहीं मिल सकती थी । अंग्रेजी में लिखनेवाले अधिकांश समीक्षकों के पास भारतीय रंगमंच ही नहीं, रंगमंच मात्र के लिए कोई सुचित दृष्टि नहीं थी, और बहुत हद तक आज भी स्थिति वही है । अधिकांश अंग्रेजी समीक्षक प्रायः कोई भारतीय भाषा ठीक से नहीं जानते या जानते भी हो तो उसमें कुछ पड़ते नहीं । किसी भारतीय भाषा के साहित्य, काव्य और विशेषकर नाट्य साहित्य से उनका प्रायः आंतरिक सगाव नहीं होता और उनके भावबोध या संवेदनशीलता का पोषण प्रायः पाश्चात्य साहित्य और विचारों से हुआ होता है । इसलिए भारतीय नाटकों की उनकी समीक्षा बड़ी श्रेष्ठता-भाव से प्राकृत, सतही, और अवास्तव होती है । भारतीय नाटक और रंगमंच को कोई दिशा या दृष्टि देना उस समीक्षा के लिए प्रायः संभव नहीं होता । उनकी समीक्षा में भारतीय सर्जनशील मानस और उसकी उत्कृष्टता से कोई साक्षात्कार नहीं, केवल फैसलेबल तथा जालू विचारों और शब्दावली के घटाटोप द्वारा प्राधुनिकता का आभास मात्र रहता है । फलतः सर्वथा मिथ्या और अवास्तव मानों और मूल्यों को प्रश्रय मिलता है और रुचि तथा मूल्यांकन दोनों ही स्तरों पर अस्पष्टता, दिशाहीनता और अयथार्थता में वृद्धि होती है ।

इस स्थिति का एक और भी कारण है । हमारे देश में पत्र-पत्रिकाओं में लिखने वाले बहुत कम रंग समीक्षक ही वास्तव में किसी भी स्तर पर उसके लिए प्रशिक्षित होते हैं । उनमें भाषा का ही अज्ञान नहीं, रंगशिल्प और अभिनय कला की बुनियादी जानकारी का भी प्रायः अभाव होता है । पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित अधिकांश समीक्षाएँ सहज बुद्धि से, मोटी-मोटी ऊपरी सतही बातों को ध्यान में रखकर, दर्शकों की प्रतिक्रियाओं के आधार पर, लिखी जाती हैं । अधिकांश में नाटक का सारांश देने के बाद इस या उस अभिनेता की भूमिका के अच्छी या बुरी होने, तथा दुर्घटना, वैद्यभूषा और प्रकाश योजना के प्रभावी या अप्रभावी होने, की चर्चा मात्र रहती है । किन्तु अभिनय तो एक स्वतंत्र अभिव्यक्ति माध्यम है जिसके अपने ढंग हैं, रूप हैं, नियम हैं, और समावर्णाएँ तथा सीमाएँ हैं । किन साधनों, युक्तियों, रुढ़ियों और व्यवहारों के कौनसे उपयोग से अभिनेता नाटक के कथ्य को, उसको बहान करनेवाले पात्रों के जीवन व्यक्तित्व को, पूर्ण करता है, यह जान और सूक्ष्मतापूर्वक समझें बिना किसी प्रदर्शन की

वास्तविक समीक्षा या मूल्यांकन संभव नहीं। अभिनय में पद्धतियों, तकनीकों और शैलियों के कारण जो अंतर आता है, चरित्र की अभिव्यक्ति में उसके स्थापन में जो बल की भिन्नता उत्पन्न होती है, उस सबके प्रति सजग हुए बिना कोई सार्यक नाट्यसमीक्षा नहीं हो सकती। इसके लिए अभिनय के शिल्प का ही नहीं, उसकी विभिन्न परम्पराओं का, शैलियाँ और पद्धतियों का ज्ञान, या कम से कम परिचय, आवश्यक है। किन्तु पत्र-पत्रिकाओं में अधिकांश समीक्षाओं में इस पृष्ठभूमि का सर्वथा अभाव रहता है। इसलिए नाटक के सारांश और उस पर टिप्पणी के अतिरिक्त, प्रदर्शन संबंधी सामान्य मोटी बातों के अतिरिक्त, ये समीक्षाएँ नाट्यानुभूति और उसकी अभिव्यक्ति के मूल्यांकन के कोई नये आयाम नहीं उद्घाटन करती। इस प्रकार देश की सामान्य सांस्कृतिक पृष्ठभूमि, नाट्य परंपरा और नाट्य कलाओं के परिचय के अभाव में, हमारे देश में अंग्रेजी पत्र-पत्रिकाओं की नाट्य समीक्षा न केवल अग्रगण्य रंगमंचीय मूल्यों पर बल देती रहती है, बल्कि अतः वह भडलियों, निर्देशकों और अभिनेताओं को उठाने-गिराने का साधन बन जाती है। अधिकांशतः आज की पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित नाट्य समीक्षा किसी कलात्मक दृष्टि या भाषा को नहीं, व्यक्तिगत पक्षपात या पूर्वग्रहों को प्रस्तुत करती है और रंगमंच तथा नाटक का और भी दिशाहीन बनाने में योग देती है।

हमारे देश में अंग्रेजी और अंग्रेजी-भक्ति का जो बोलचाल है उसे देखते हुए, अंग्रेजी पत्रों में प्रकाशित नाट्यसमीक्षा की इस स्थिति का कमरा भारतीय भाषाओं में प्रकाशित होने वाली समीक्षा पर भी अनिवार्य प्रभाव पड़ा—बल्कि वह तो अपनी विशेष परिस्थितियों के कारण कुछ अन्य सीमाओं में भी घाबड़ा हुई। जैसे, हिन्दी पत्र-पत्रिकाओं में नाटक-रंगमंच संबंधी चर्चा पिछले कुछ वर्षों में ही होने लगी है, जिसका एक प्रकार से प्रारम्भ 'कल्पना' और 'धर्मयुग' ने किया। उसके पहले रंगमंच से सबढ लोगों के कुछेक इक्का-दुक्का लेख ही इधर-उधर पत्रिकाओं में छपे थे। किन्तु इन पत्रिकाओं ने विभिन्न प्रवर्तनों की और उनके सदस्यों में नाटकों की समीक्षाएँ प्रस्तुत की। हिन्दी की नाट्य समीक्षा के लिए यह नया प्रारम्भ था, जब नाटक को उसके सही सदस्यों और परिप्रेक्ष्य में देखना-परखना शुरू हुआ, नाट्य समीक्षा के नये भानों और आधारों की पुँधली सी रूपरेखा प्रकट होनी शुरू हुई। किन्तु यह प्रारम्भ अपने प्रभाव में बहुत ही सीमित रहा है। इसलिए यह प्रक्रिया कुछ विशेष आगे नहीं बढ़ी क्योंकि नाटक के नये समीक्षक उभर कर सामने नहीं आये। क्रमशः विभिन्न रंगमंडलियों के सदस्य ही प्रदर्शनों की समीक्षा लिखने लगे जिसके फलस्वरूप या तो निरी आत्मप्रशंसा हुई या फिर अन्य मंडलियों को गिराने की कोशिश। आत्मप्रशंसा का एक अत्यन्त ही निम्नस्तरीय अष्ट-पूहड़ रूप हाल में देखने को

मिला जब एक नाटककार-निर्देशक महोदय ने अपने प्रदर्शन की प्रशंसा एक दैनिक पत्र के अपने ही रंगमंचीय स्तम्भ में स्वयं लिखकर छापी। दिल्ली के ही पिछले दो साल से प्रकाशित होने वाले एक अन्य साप्ताहिक 'दिनमान' में भी नियमित रूप से नाटकों की समीक्षा निकलती है, पर उसके समीक्षक भी लेखक साहित्यिक अधिक होते हैं, गहराई से रंगमंचीय कार्य-कलाप में डूबे हुए समझदार व्यक्ति नहीं। इसलिए उसमें प्रकाशित अधिकांश रंग समीक्षा या तो प्रशिक्षित और अप्रामाणिक होती है, या कभी-कभी किसी मठली के प्रति समीक्षक का पक्षपात या पूर्वग्रह होने पर, प्रशंसापूर्ण भयवा निंदात्मक। हिन्दी नाटक की स्वस्थ, विवेकपूर्ण, समीक्षा के कोई आधार निर्मित करने की दिशा में उससे कोई सहायता नहीं मिली है। देश की अन्य भाषाओं में स्थिति इससे कुछ विशेष अच्छी नहीं है, उन्नीस-बीस का ही फर्क हो तो हो।

नाट्य समीक्षा की स्थिति की यह चर्चा कुछेक नाटक-रंगमंच संबंधी पत्रिकाओं के उल्लेख के बिना अधूरी रहेगी। स्वाधीनता प्राप्ति के बाद से, और उससे भी पहले युद्ध के दिनों से नाट्य सभ के आन्दोलन के पल्लवरूप, प्र प्रेजी तथा देश की अन्य विभिन्न भाषाओं में रंगमंच और नाटक संबंधी कई पत्र-पत्रिकाएँ निकालने के प्रयास हुए हैं। इन प्रारंभिक पत्रिकाओं में ही जन नाट्य सभ का 'यूनिटी' (अंग्रेजी), 'अभिनय' (हिन्दी), मराठी मासिक 'नाटक', इब्राहिम अल्काजी का 'थिएटर बुलेटिन', (अंग्रेजी), 'सूत्रधार' (हिन्दी), 'नटराज' (हिन्दी) अलग-अलग समय तक निकले और बंद हुए। अभी हाल ही में गुजराती में 'नाटक' त्रैमासिक और हिंदी में 'नटराज' त्रैमासिक निकले और कुछेक ॥ क निकलने के बाद बंद हो गये। बंगला में 'बहुरूपी' (चतुर्मासिक) पिछले बारह-पंद्रह वर्षों से निकलता है। एक अन्य त्रैमासिक 'मपर्व' और हाल ही में प्रारंभ एक राक्षस 'थिएटर' भी निकल रहे हैं। अंग्रेजी में भारतीय नाट्य सभ द्वारा 'नाट्य त्रैमासिक' भी पिछले बारह-पंद्रह वर्षों से निकल रहा है, और हाल ही में 'एनैक्ट' नाम से एक मासिक का प्रकाशन प्रारंभ हुआ है।

निस्संदेह, इन सबसे नाटक और रंगमंच के अनिवार्य संबंध के आधार पर नाट्य समीक्षा के सिद्धांतों और व्यवहार का स्वरूप स्पष्ट होने में सहायता मिलती है, और मिलती है। देश विदेश में बहुत-से नाटकों और उनके प्रदर्शनों की समीक्षाओं के द्वारा भारतीय रंगमंच की बुनियादी समस्याओं पर भी ध्यान अधिक केन्द्रित हो सका है, कम से कम उन समस्याओं के बारे में धैर्य बढ़ी है, और उनको यथासंभव सही और सार्वक परिदृश्य में प्रस्तुत करने का प्रयास हुआ है। सबसे बड़ी बात यह है कि इन पत्रिकाओं से नाटक के एक और साहित्य और दूसरी ओर मनोरंजन के अन्य साधनों का पुष्टता बने रहने की स्थिति से छुटकारा पाने के प्रयासों की बल मिला है पर कुल मिलाकर उनमें

भी या तो अंग्रेजी-भाषियों, अंग्रेजी लेखकों, अंग्रेजी-शक्तों का ही बोलबाला रहा है, और भारतीय नाटकों और रंगमंच पर, उनके आधारभूत सिद्धांतों और व्यवहार की कसौटियों पर, भारतीय नाटक और रंगमंच की दीर्घकालीन और देशव्यापी परंपरा और उसकी विविधता पर, जितना आवश्यक है उतना ध्यान नहीं दिया जा सका है। विदेशी नाटकों, विदेशी निर्देशकों, अभिनेताओं, दिग्दर्शकों की चर्चा अधिक हुई, भारतीय रंगमंच के परिप्रेक्ष्य में उनकी सायंकता, व्यावहारिक उपादेयता और अतः उनके जीवित सर्जनात्मक अनुभव से लाभ उठाकर भारतीय रंगमंच की अपनी आत्मा की तलाश का काम बहुत कम हो सका।

सम्भवतः नाट्यालोचन तथा नाटक और रंगमंच संबंधी सामान्य चिंतन के विषय में हमारी यह स्थिति अनिवार्य है, क्योंकि हमारा नाटक और रंगमंच ही अभी तक इतना विपन्न है और इतनी अनिश्चित और आकारहीन स्थिति में है। यह निर्विवाद है कि एक हृद तक समृद्ध, विकसित और जीवित रंगमंचीय कार्यकलाप के बिना उसके संबंध में चिंतन भी बहुत समय और सायंक नहीं हो सकता। किन्तु हमारा नाटक और रंगमंच जिन परिस्थितियों में विकास कर रहा है उनमें नाट्यालोचन और रंगमंच संबंधी चिंतन में स्पष्टता, प्रखरता और सिद्धांतपरकता के बिना यह विकास न तो बहुत दूर तक हो सकता है और न सही दिशा में सम्भव है। जिम्मेदार, सुतभी हुई, सुस्पष्ट, निर्भीक आलोचना ही हमारे रंगमंच की आत्मघाती प्रवृत्तियों को रोक सकती है, उनकी ओर से हमें सावधान कर सकती है, और व्यवहार की ऐसी परंपराएँ डाल सकती है जिसके बिना रंगमंच-जैसा सामूहिक कलाकार्य कभी ठीक से नहीं चल सकता। नाटक और रंगमंच के क्षेत्र में आलोचना-समीक्षा एक से अधिक स्तरों पर आवश्यक, अनिवार्य और उपयोगी कार्य है। भारतीय रंगमंच जिस हृद तक इस संबंध में अपने आप को जागरूक ना सकेगा उसी हृद तक वह अपनी प्रगति के पथ पर अधिक आत्मविश्वास के साथ अग्रसर हो सकेगा।



राज्याश्रय, व्यावसायिकता और लोकप्रियता

अपने रगमच के विभिन्न पक्षों, रूपों और ग्रन्थों तथा उनकी कुछ मूलभूत समस्याओं के इस विवेचन के बाद सम्भवतः अब हम इस स्थिति में हैं कि उसकी कलात्मक-सर्जनात्मक सार्यकता के मार्ग की कुछ विशिष्ट उत्तमनो से भी साक्षात्कार करें। एक प्रकार से यह भारतीय रगमच के आत्म-साक्षात्कार, आत्मपरिचय की प्रक्रिया का ही प्रारम्भ है जिसका कुछ अन्वेषण इस पुस्तक के अगले और अंतिम अध्याय में किया जायगा। निस्संदेह इन उत्तमनो से पूर्ववर्ती विवेचन में भी स्थान-स्थान पर सर्वत्र विशेष में कुछ न कुछ सामना होता ही रहा है, यहाँ केवल उनके कुछ अधिक तीव्र और स्पष्ट रूपों का विश्लेषण ही अभीष्ट है।

यदि हम अपने रगमच के पिछले षट्त्रिंश वरस के विकास तथा उसकी वर्तमान अवस्था पर दृष्टि डाल तो एक बड़ी ही अजीब-सी स्थिति दिखाई पड़ती है। एक ओर तो पूरे देश में रगमच के प्रति दिनोदिन बढ़ती अभिरुचि और इतनी सक्रियता है कि इसे नवजागरण का दौर मानना भी अनुचित न होगा। दूसरी ओर, हमें ऐसे बहुत-से प्रयत्नों में प्रायः वास्तविक कलात्मक मूल्यों की अवहेलना, उद्देश्य तथा कर्म दोनों में ईमानदारी का अभाव, और परम्परा तथा सुविधि के प्रति आदर की कमी, का भी ऐसा अनुभव होता है, जो साधारणतः सांस्कृतिक ह्रास के युग में ही सम्भव है। ऐसा निरंतर खगता है कि हमारे सांस्कृतिक प्रयास जैसे सफलता और उपलब्धि के द्वार तक ही पहुँचकर रह जाते हैं। वे ऐसी धुइता से आक्रांत हैं जिससे न केवल उनमें खग हुए सज्जनशील कर्मियों की आत्मा का बोनापन प्रकट होता है, बल्कि जो शायद दशकों के मानस शिक्षित को भी अनुचित और विवृत करता जान पड़ता है। हमारा समस्त सांस्कृतिक कार्यक्रमों केवल विस्तार की ओर बढ़ता है, गहराई और ऊँचाई की ओर नहीं। इसीलिए कला और संस्कृति के नये मूल्यों का परिष्कार, और अतः कोई नव निर्माण, हाता नहीं दीखता।

यह सही है कि बहुत बार सहाति के युग में, विशेषकर जब अचानक ही किसी देश और समाज के विस्तृत जनसमूह किसी नवीन आन्दोलन के उद्गार में खिंच पाय, तो प्रगति सीधी रेखा में, एक ही स्तर पर, विस्तार के रूप में ही,

होती है, उससे अपने ही विभिन्न स्तरों को लाँच जाने योग्य तीव्रता अथवा सघनता नहीं होती। किन्तु थोड़ी-सी सूक्ष्मता से सोचने पर भी यह बात स्पष्ट हो जायगी कि इस परिस्थिति के प्रतिरिक्त कुछ और भी सक्रिय तत्त्व हमारे आज के सांस्कृतिक कार्य-कलाप की परिस्थिति में वर्तमान है। हमारा यह नया साम्प्रतिक जागरण, हमारे देश की विनोद और अनोखी ऐतिहासिक परिस्थितियों के कारण, बहुत ही ठोस व्यावसायिकता के ऐसे युग में हो रहा है, जब प्रत्येक मानवीय क्रिया और सृष्टि को पण्य बनाने की प्रवृत्ति तीव्रतम रूप से चुकी है, जब किसी भी मानवीय प्रयत्न का अपने आप में कोई मूल्य नहीं, किसी अवान्तर लाभ या उपयोगिता के साधन के रूप में उसका महत्त्व अधिक है, जब वह किसी अन्य साधन या साध्यों का साधन भर रह गया है। जीवन की अन्य समस्त नैतिक, आत्मिक और भौतिक सम्पदा की भाँति, बल्कि कई दृष्टियों से उनसे भी कहीं अधिक, कला और सस्कृति भी आज मूलतः पण्य बन गयी है, और किसी न किसी प्रकार के व्यवसायी के चंगुल में फँसी हुई है। और एक प्रकार की हितावी बुद्धि, सजुचित व्यावसायिकता, उनको अधिकाधिक जकड़ती जाती है, यहाँ तक कि उपयोगिता अथवा सफलता अथवा लोकप्रियता की ही पूरे कार्य-कलाप का बुनियादी मूल्य समझा जाने लगता है।

यह व्यावसायिकता केवल भौतिक पदार्थों के खरीदने-बचने तथा आर्थिक दृष्टि से मूल्यों के विनिमय की क्रिया-मात्र का नाम नहीं है। बहुतो शुद्ध व्यवसाय ही है। व्यावसायिकता वास्तव में जीवन के प्रति उस दृष्टिकोण में निहित है, जो प्रत्येक वस्तु के विनिमय-मूल्य पर सबसे अधिक बल देता है। एक बार यह दृष्टिकोण ग्रहण कर लेने पर महत्त्व इस बात का नहीं रहता कि बदले में मिलने वाली वस्तु क्या है—वह धन भी हो सकता है, लोकप्रियता और ख्याति भी, व्यक्तिगत प्रभुता, सामाजिक प्रतिष्ठा अथवा राजनैतिक सत्ता भी। वास्तव में जैसे ही व्यवसाय-बुद्धि वाले व्यक्तियों को यह पता चलता है कि साहित्य, कला, रंगमंच न केवल आर्थिक लाभदायक पण्य हैं, बल्कि वे शक्ति और सत्ता तक पहुँचने के भी महत्त्वपूर्ण साधन हैं, वैसे ही कला और सस्कृति को हथियाने के लिए ठीक उसी तरह की होड़ लग जाती है, जैसे किसी सोने की खान के अन्वेषण पता लगते ही मचती होगी। और तब सस्कृति अथवा कला सर्वश्रेष्ठ तथा अद्वितीय मानवीय क्रियाएँ नहीं रहती, बल्कि लोगों के लिए समाज में ऊपर उठने की सीढ़ियाँ तथा राजनीतिक स्वार्थ-साधन के अस्त्र बन जाती हैं। ऐसी स्थिति में सांस्कृतिक मूल्य विकृत होने लगते हैं, और ऊपर से साहित्य, संगीत, कला, नाटक आदि के उत्पादन में अत्यधिक वृद्धि दिखाई देने पर भी, और दिनोदिन अधिकाधिक लोगों के इन कार्यों के प्रति आकर्षित होने पर भी, कुल मिलाकर कला के मान निम्नतर होने जाते हैं, रचियाँ भ्रष्टतर होती हैं, और सजंजात्मकता

नष्ट होकर संस्कृति का सामान्य विकृतीकरण अनिवार्य हो जाता है।

हमारे रंगमंच में इस प्रक्रिया का एक रौचक उदाहरण मिलता है। यह ठीक है कि कुछ अन्य कलाओं तथा मनोविनोद के अन्य रूपों के, यहाँ तक कि साहित्य के भी, विपरीत रंगमंच अभी तक व्यापारी को पूँजी लगाने के लिए आकर्षित नहीं कर सका है। अभी तक रंगमंच भटपट धनी बनने का साधन नहीं है। बल्कि जो लोग रंगमंच में दिलचस्पी लेते हैं, वे एक प्रकार से धन गँवाने के लिए ही कमरबस कर मंदान में उतरते हैं। हमारे देश में तो पूँजीपति विशेष रूप से रंगमंच को उपेक्षा और तिरस्कार की दृष्टि से देखता आया है। इसलिए यह बात निश्चयपूर्वक कही जा सकती है कि हमारे रंगमंच के स्तर की निम्नता सभी जगह टिकट घर के इसारे के कारण नहीं है।

किन्तु यद्यपि हमारे रंगमंच के भ्रष्टाचार का दोष पूँजीपति को नहीं दिया जा सकता, पर राजनीतिक द्वारा फैलाया हुआ भ्रष्टाचार किसी भी प्रकार उपेक्षणीय नहीं है। यह एक दिलचस्प तथ्य है कि हमारे रंगमंच का मौजूदा दौर १९४० के बाद से मायद एक राजनीतिक रुझान के साथ ही शुरू हुआ था। विदोषकर १९४१ में देश पर जापानी आक्रमण की संभावना बढ़ने पर साम्यवादिओं ने यह महसूस किया कि रंगमंच में गीत-नृत्य और नाटक में व्यापक प्रचार के शक्तिशाली माध्यम बनने की बड़ी भारी सम्भावनाएँ हैं जिनका उपयोग जनसाधारण के मन में आक्रमणकारी के प्रतिरोध के लिए प्रबल भावना जगाने के लिए किया जा सकता है। फलस्वरूप उस सफट के समय में रंगमंचों का व्यापक प्रयोग आरम्भ हुआ। यह अनिवार्य था कि हमारे देश के उपेक्षित, अल्प विकसित और अज्ञेय, रंगमंच को, रंगमंच से सम्बन्धित समूची कलात्मक हलचल को, नये सामाजिक तथ्य की इस चेतना से प्रारम्भ में नवी मत्ता और शक्ति प्राप्त हुई। उसे सामाजिक जीवन में ऐसा महत्व और उच्च स्थान भी मिला जो उससे पहले मनोरंजन के विमो भी साधन को प्राप्त नहीं मिल पाया। इसके अनिरीकृत उसका समर्थन करने के लिए, उसे प्रोत्साहित करने के लिए और बहुत बड़ा उसे आर्थिक सहाय्य देने के लिए, एक राजनीतिक दल की सगठित शक्ति और साधन भी पहली बार प्रयोग में आया। उन परिस्थितियों में यह अस्वाभाविक नहीं था कि नाटक प्रेमी और कलाकार, दोनों ने इस नये आश्रयदाता को पाकर बड़े सन्तोष का अनुभव किया और वे पूरी तरह उससे आगे नज़र हो गये। इस नये आश्रयदाता के उत्साह के पीछे एक आदर्श की भावना के कारण यह बहुत ही आमान हो गया कि कलाकार विषय वस्तु के चुनाव, प्रस्तुत करने के ढंग, तथा कला मूल्यों की रक्षा, के सम्बन्ध में अपनी स्वाधीनता और अपना निर्णय अपने आश्रयदाता के हाथों में मीप दे। थोड़े समय तक यह लग भी कि रंगमंच के लिए ही नहीं, बल्कि समूचे

कलात्मक और सर्जनात्मक कार्य के लिए यही अभीष्ट है कि कलाकार तथाकथित सामाजिक उपादेयता के नाम पर, और व्यक्तिगत संरक्षण के बदले में, कला को साध्य से अधिक साधन बना दे। अन्य अनेक नवीनताओं और भुविधाओं के साथ-साथ इस स्थिति में कलाकार के ग्रह को भी बड़ी भारी तुष्टि मिली।

किन्तु शीघ्र ही रंगमंच के माध्यम की सशक्त सम्भावनाओं को दूसरे राजनैतिक दलों ने भी अनुभव किया, और बहुत जल्दी ही देश में विभिन्न राजनैतिक दलों के संरक्षण में अनगिनत कला संगठन बन गये, जिनमें नाटक करने वाले दल भी थे। ये दल अपनी अपनी आश्रयदाता राजनैतिक पार्टियों के सिद्धांतों तथा कार्यक्रमों के अनुरूप और उनके आधार पर नाटक तथा नृत्य-नाट्य, गीत आदि प्रस्तुत करने लगे। इन दलों के पास स्वभानत ही साधनों की कमी न थी, इसलिए इनके प्रदर्शन कभी अनावर्पक या बहुत घटिया नहीं होने पाते थे। पर अनिवार्य रूप से इसके साथ ही साथ ऐसे संरक्षण से धीरे-धीरे रंगमंच का स्तर गिरने लगा। क्योंकि एक ओर तो राजनैतिक प्रचार की आवश्यकताओं के लिए कलात्मक आदर्शों की बलि अधिकाधिक होने लगी, और दूसरी ओर आत्यन्तिक रचनात्मक पुष्टता और उत्कृष्टता के स्थान पर बाह्य तडक-भडक, बेपभूषा तथा अन्य साधन-सुलभ सज्जा पर अधिक जोर दिया जाने लगा। एक प्रकार से विभिन्न राजनैतिक दलों में अपने अपने सांस्कृतिक जट्यों को धेंपतार सिद्ध करने और इस भाँति चुनाव तथा अन्य राजनैतिक कार्यों में अधिक जनमत प्राप्त करने के लिए होठ मचाने लगी। फलस्वरूप सच्चे सर्जनात्मक कार्य और अभिव्यक्ति के पनपने की गुंजाइश कम होती गयी। कलात्मक और सौन्दर्यमूलक सत्य का स्थान राजनैतिक विचारधारा और कार्यक्रम ने ले लिया। ऐसी अवस्था में जो लोग युव की सर्जन प्रेरणा को बाणी देने का प्रयत्न कर रहे थे, और एक सच्चे रंगमंच के निर्माण में जान लगा रहे थे, उन्हें कोई राजनैतिक दल अपने को तैयार न था। किसी न किसी की सूची में नाम लिखाये बिना मान्यता मिलना असम्भव होता जा रहा था।

पर यह स्थिति हमेशा नहीं बनी रह सकती थी। स्वाधीनता के बाद नवोन्मेष से सर्जनात्मकता का जो अवरोध ज्वार फूट निकला, उसने इस दृष्टिकोण की बुनियादी निरुद्धता और विवृति को क्रमशः स्पष्ट कर दिया, और धीरे-धीरे सर्जनशील वर्गों राजनैतिक संरक्षण से मुक्त होने के लिए छटपटाने लगा। फलस्वरूप भारतीय जन नाट्य संघ जैसा नाट्य संगठन भी, जो एक समय तर्ज कलात्मक और सौन्दर्यमूलक प्रेरणा की अभिव्यक्ति देने और इस प्रकार देश के सांस्कृतिक गतिरोध को तोड़ने का मूल्यवान माध्यम बना था, अब अपने संचालित और बुनियादी तौर पर प्रचार-धर्मो दृष्टिकोण के कारण कमजोर पड़ने लगा,

और प्रतिभावान तरुण कलाकारों के स्वाधीन दल हर जगह बनने लगे। सद्य-प्राप्त राजनैतिक स्वाधीनता से उत्पन्न उन्मेष से एक बार फिर यह सम्भावना उद्भूत हुई कि सर्जनात्मक मूल्यों की प्रतिष्ठा होगी, और कलात्मक कार्य को, राजनीति के पिछलगू होने की स्थिति से छुटकारा मिलने से, हमारे सामाजिक सांस्कृतिक जीवन में अपना उचित स्थान प्राप्त हो सकेगा। उस समय यह ठीक से नहीं समझा जा सका कि स्थिति में इस सम्भावना के साथ-साथ कुछ नये तत्व भी इस बीच उभर रहे हैं जो इस सम्भावना को और उसके पीछे के सज्जनैतिक उन्मेष को व्यर्थ बना देंगे, जो प्रगत और भी भ्रष्ट स्तर पर राजनीति और व्यवसाय के मूल्यों को ही सर्जनात्मक कार्य के ऊपर आरोपित कर देंगे और संभवतः कहीं गहरे स्तर पर सफट उत्पन्न होगा।

आज अब यह सफट हमारे सामने है और उसके कई रूप और तत्व तीव्रता से उभर आये हैं। आज अब एक ओर रंगमंच फैशनवेबल चीज़ और उच्च वर्ग में संस्कृत और सम्म होने का प्रमाण समझा जाने लगा है, और दूसरी ओर अब उसे स्वयं राज्य भी अपनी नीतियों और सफलताओं के प्रचार के लिए उपयोग में लाने को अभ्यसर हो रहा है। आजकल देश के बड़े-बड़े नगरों में दो-तीन तरह की नाटक मंडलियाँ पायी जाती हैं। कुछ तो ऐसी हैं जिनका उद्देश्य किसी प्रकार से अपने सदस्यों की वास्तविक कलात्मक प्रेरणा को अभिव्यक्त करना नहीं, बल्कि उनसे उनके सगठनकर्त्ताओं और पदाधिकारियों को उच्चतम सामाजिक प्रतिष्ठा के स्थान पर पहुँचने का, उससे सम्पर्क स्थापित करने का, अवसर मिलता है। ऐसे लोगों का उद्देश्य कोई सर्जनात्मक कार्य नहीं, अपना निजी स्वार्थ-साधन है। ऐसी स्थिति में वास्तविक कलात्मक अभिव्यक्ति की उपेक्षा और अवहेलना होना सगम्य अनिवार्य है। पर ऐसी मंडलियों के साधन और सम्पर्क इतने ऊँचे दर्जे के होते हैं और उनकी पहुँच इतनी विस्तृत होती है, कि उन्हें बहुत ही आसानी से अत्यधिक मान्यता मिल जाती है, जो उनके कलात्मक कार्य की तुलना में अनुपात से कहीं अधिक होती है। फलस्वरूप बहुत-से ईमानदार और गंभीर रंगकर्मी भी इन मंडलियों और इन सगठन-कर्त्ताओं की ओर उन्मुख होते हैं, चाहे फिर घत में निराशा, कूटा और विवृति ही उनके हाथ लगती है। इसका एक कारण यह भी है कि वे अपनी सामाजिक स्थिति और मान्यता के कारण अधिकांश स्थानीय सांस्कृतिक गतिविधि के निर्णायक और फारसी होने का दर्जा भी पा जाते हैं, चाहे उनकी समझ और जानकारी कितनी ही भोली और शोषणी क्यों न हो, चाहे उनकी रच-वितनी ही घटिया, परम्परा से विच्छिन्न और विदेशों में सीखे हुए षडयंत्र के अनुकरण पर क्यों न आधारित हो। स्पष्ट ही रंगमंच के विकास के लिए इस सबका परिणाम दुःख नहीं होता।

किन्तु दूसरी तरह की नाटक मडलियाँ वे हैं, जो या तो अपनी इच्छा से सरकारी योजनाओं के बिनापन और प्रचार से संबंधित नाटक खेलती हैं, क्योंकि उससे धन और सुविधाएँ दोनों प्राप्त होती हैं, या फिर सीधी सरकारी धनवा अपे-सरकारी नाटक मडलियाँ हैं, जिनका तो उद्देश्य ही सरकार की नीतियों और योजनाओं का प्रचार करना है। यह बात पहले नहीं जा चुकी है कि कला और रंगमंच का उपयोग चाहे किसी भी बाह्य उपयोगिता को ध्यान में रख कर किया जाये, चाहे उसे धन अथवा सामाजिक प्रतिष्ठा के प्राप्ति करने का साधन बनाया जाय, चाहे राजनीतिक प्रभाव और शक्ति का, जहाँ तक सर्जनात्मक मूल्यों का प्रश्न है, उनका समीपत्व-अपहरण अनिवार्य है। और यह तो स्वाभाविक ही है कि जब कोई सरकार कला में, विशेष रूप से थिएटर में, निहित प्रचार की संभावना तथा उसकी सत्तात्मक क्षमता के उपयोग की ओर अग्रसर होती है, तो सर्जनात्मक मूल्यों के समीपत्व-अपहरण की यह प्रक्रिया बहुत ही तीव्र और घातक बन जाती है। क्योंकि सरकार के पास आर्थिक और राजनीतिक शक्ति का अपार सकेन्द्रण होता है, वह सर्जनात्मक कर्मों को न केवल किसी भी राजनीतिक दल की प्रेरणा अथवा लोभ दिखा सकती और इस प्रकार अतंत उससे भ्रष्ट होने में बड़ी अधिक सहायक हो सकती है, बल्कि साथ ही इस बात की भी बड़ी प्राप्ति रहती है कि किसी भी देश की जनताधिक सरकार को जो नैतिक और भावार्थक स्वीकृति प्राप्त होती है, उससे कदावार स्वयं ही अभिभूत हो जाये, और अपनी स्वाधीन बुद्धि को छोड़ बैठे।

वास्तव में इस दूसरी संभावना में सर्जनात्मक जीवन के लिए बड़ी अधिक संकट है। क्योंकि सर्जनात्मक कर्मों के इस प्रकार राजनीतिक सत्ता से अभिभूत हो जाने पर न केवल कला-मूल्य बड़े व्यापक रूप में विकृत होने लगते हैं, बल्कि उससे स्वयं कलाकर्मियों में व्यापक नैतिक दुर्बलता की प्रगट पंदा हो जाती है। कलाकार तब प्रशासन को अपना आलोचक और मार्गदर्शक मानने को विवश होता है, और धीरे धीरे, बहुत बार अनजाने में ही, वह प्रशासकीय आदेशों, रचियों और पूर्वाग्रहों को कला के मानदंडों के रूप में स्वीकार करने लगता है। एक बार ऐसी स्थिति उत्पन्न होने पर कला मानव स्वाधीनता की, जीवन के सबसे भव्य और सबसे उदात्त अंश की, अभिव्यक्ति नहीं रहती, वह बाजार और दिखाऊ वस्तु बन जाती है, बतानुगतिकता और स्थापित व्यवस्था के समर्थन और पोषण का गृहित अस्त्र बन जाती है।

इस स्थिति के कुछ चरम प्रतिमूलक रूप नात्सी जर्मनी, सोवियत संघ तथा पूर्व योरोपीय देशों में, और अब सबसे ताजा चीन में, दिखाई पड़ते रहे हैं। विशेष रूप से सोवियत संघ का उदाहरण बहुत ही विचारणीय है। वहाँ कला-कर्मों को समाज में बड़ा उँचा स्थान दिया गया, और आर्थिक समस्याओं से

उसे लगभग मुक्ति मिल गयी। इसके बदले में उससे बस बेबल एक ही माँग की गयी कि वह 'जनता के हित' के लिए अपनी कला को समर्पित करे। पर फिर इसके नाम पर वास्तव में जो कुछ हुआ वह ससार में कला और साहित्य के इतिहास में अभूतपूर्व है। इस ऊँचे लगने वाले आदर्श की छाड़ में धीरे-धीरे, प्रारम्भिक उल्लेखनीय उपलब्धियों के बावजूद, सोवियत संघ को सर्जन-आत्मक गतिविधि और उसके अष्टा दोनो ही निर्जोवता और निष्प्राणता की ओर बढ़ने गये। सामाजिक यथार्थ के नाम पर ऐसे मिथ्या और छल की प्रस्थापना हुई, जिसने समस्त सर्जनशीलता का प्राण-रस सोख लिया। कलाकार पूरी तरह राज्य और शासनारूढ़ राजनीतिक पार्टियों के कार्यक्रम और नीतियों की प्रावश्यकता अनुगामी और दास बन गया। यहाँ इस बात से कोई अन्तर नहीं पड़ता कि उसे प्रमुख तरह से अथवा प्रमुख विषय पर, रचना करने अथवा न करने का आदेश दिया जाता था या नहीं। तर्क के लिए ही सही, यह माना जा सकता है कि वह स्वेच्छा से ही यह सब करता रहा। किन्तु ठीक इस 'स्वेच्छात्मकता' के कारण ही यह समूची स्थिति अत्यन्त भयावह, दयनीय और गहिरी है, क्योंकि वह सर्जनशील प्रतिभा के क्रमशः लोक पर चलने, स्थापित सत्ता को विवेकहीन होकर स्वीकृति देने, और इस प्रकार सर्वथा भ्रष्ट हो जाने की सूचना है। यह इस बात का प्रमाण है कि कलाकार ने जाने-अनजाने किसी न किसी प्रशासकीय अथवा नैतिक भय को अपने भीतर प्रथम दे दिया है, और अपनी देखने की स्वाधीनता को, व्याप और अन्याय को अपने-आप पहचानने तथा उसका समर्थन अथवा विरोध करने की स्वाधीनता को, बंध दिया है। किसी भी सर्जनशील व्यक्ति के लिए इस भाँति भयभीत होने और बिक जाने से क्यादा जयन्त्य स्थिति दूसरी नहीं होती। स्वाधीनता का सौदा सर्जनशीलता की हत्या है, वह चाहे जितने ही बड़े आदर्श के नाम पर अथवा उसकी छाड़ में किया जाये। राज्याश्रय का यह रूप सर्जनशीलता के लिए सबसे बड़ी चुनौती है।

किन्तु जैसा कहा जा चुका है ऐसा ही भ्रष्टीकरण कला के व्यवसायी के हाथ में पड़ जाने से भी होता है, और दूसरे बहुत-से देश, विशेषकर अमरीका, इस स्थिति का तीव्रतम उदाहरण प्रस्तुत करते हैं। वहाँ भी अधिकांश कला सर्जन स्वाधीन, उन्मुक्त, प्रसारकामी आत्मा की अभिव्यक्ति नहीं है, बल्कि मोटर-वार अथवा हवाई जहाज की भाँति एकाधिकारी व्यापारियों के कारखानों में फार्मूले के अनुसार, बड़े पैमाने पर तैयार होने वाला माल है, जिसकी सायेंकता उसके त्रय-विक्रय में है, जीवन को सुन्दरतर अथवा उच्चतर और परिष्कृत बना सबने में नहीं। फिर भी कुल मिलाकर व्यवसायी की शक्ति किसी तरह की शक्ति के बराबर और सर्वव्यापी नहीं होती। व्यवसायी के हाथ बिना

अस्वीकार करके कलाकार भूलो मर सकता है, पर राज्य के हाथ बिकना अस्वीकार करने से तो उसके जीवित रहने में भी सका होने लगती है। इसके अतिरिक्त किसी भी समाज में व्यवसायी को कभी भी ऐसी नैतिक मान्यता प्राप्त नहीं होती या हो सकती कि उसका हित समूचे जनसमुदाय के हित से अभिन्न समझा जाने लगे, और उसका विरोध जनहित के विरोध के बराबर माना जाये। किन्तु राज्य समूचे जनसमुदाय के हित का प्रतीक होता है, कम में कम जब तक विघटन के युगों में उसे टटकर चुनौती न दी जाये तब तक मान्यता उसे उतनी ही प्राप्त होती है, और जब तक किसी शासन व्यवस्था की बुनियादी अनैतिकता उजागर न हो जाये, तब तक वह प्रत्येक नागरिक के मन में एक अस्पष्ट भय-सत्ता की सृष्टि करके प्रतिष्ठित बना रहता है। इसलिए उसका विरोध, विशेषकर यदि वह निरकुश प्रकार का हो, सहज नहीं होता।

अपने देश में कला, साहित्य और रंगमंच को 'राज्याध्यक्ष' मिलाने के प्रश्न को इन निष्कर्षों के परिप्रेक्ष्य में देखने पर हमारी स्थिति का एक अन्तर्विरोध स्पष्ट सामने आता है। सर्वजनशील कार्यकलाप को प्रशासक, राज्य और राजनीति का अनुचर नहीं बनाना है, यह ठीक है। किंतु क्या इस कारण ही आज उसका राज्य से, समाज से, राजनीति से कोई संबंध ही न हो? क्या राज्याध्यक्ष गात्र, तथा राज्य द्वारा सांस्कृतिक कार्य को प्राप्त मान्यता मात्र, ही निष्ठा और पातक है? क्या हमारे सामान्य मूल्यव्यवस्था में सर्वजनशील कमिटी का राज्य या समाज द्वारा सम्मान मात्र ही उनके अस्तित्व होने का सूचक है? क्या राज्य द्वारा किसी प्रकार के सांस्कृतिक कार्य में कोई सहायता, अथवा सहयोग अथवा कोई प्रायोजन संस्कृति के अवस्थापन और अमंगल का प्रारंभ है? ये प्रश्न नानाविध रूपों और क्षेत्रों में उठ रहे हैं, और विशेषकर नयी पीढ़ी, जिसे अभी इतना सम्मान अथवा मान्यता प्राप्त नहीं है, इस विषय में उचित ही बहुत उत्तेजित है।

प्रश्न की दो स्पष्ट दिशाएँ हैं। एक तो यह कि इस देश में शासन व्यवस्था निरकुश नहीं जनतन्त्रात्मक है। ऐसी व्यवस्था में कम से कम सिद्धांततः किसी न किसी स्तर पर और रूप में समाज के सर्वजनशील अंग का समुक्त, संपुक्त न होना, न केवल राज्य की असंपूर्णता और असक्षमता का प्रमाण होगा बल्कि स्वयं कलाकार को भी वह समुदाय के जीवन के एक महत्वपूर्ण पक्ष से विच्छिन्न करके उसे अपूर्ण और अक्षत बनायेगा। लोकानुगामी राज्य व्यवस्था में कलाकार का सम्मान भी अनिवार्य है, और राज्य का कला और संस्कृति के विकास में उत्तरोत्तर अधिक रुचि लेना भी अवश्यभावी ही नहीं उसका प्रमुख कर्तव्य और दायित्व भी है।

दूसरे, इस बात से भी इन्कार नहीं किया जा सकता कि संप्रेषण के

सुदूरव्यापी सामूहिक माध्यमों के इस युग में कला के प्रभाव के सबध में कला-कार अथवा कोई सस्कृत समाज वैसा उदासीन नहीं रह सकता जैसा वह उन दिनों रह सकता था, जब किसी कलाकृति का श्रोता, पाठक अथवा दर्शक-वर्ग बहुत ही सीमित और अल्पसंख्यक होता था। आज किसी भी रचना के प्रभाव के विषय में राज्य भी उतना ही सतर्क होने को बाध्य है जितना स्वयं कलाकार को वास्तव में होना चाहिए। कला और सस्कृति की अनेक गुना बढ़ी हुई शक्ति जहाँ कलाकार को व्यवसाय वृद्धि की ओर ढकेलती है, वही समाज को उसके उपयोग के नियंत्रण की ओर भी। इस परिस्थिति में कोई छुटकारा नहीं है। और आज के कलाकार द्वारा अपनी समर्पता और सीमाओं की इस सर्वथा नवीन स्थिति को आत्मसात् किए बिना सदा उससे बहक जाने का खतरा रहेगा।

इस बात पर अपने देश में रंगमंच के विकास की समस्याओं के सदर्थ में विचार करते तो यह माँग अथवा आशा सर्वथा भ्रामक है कि रंगमंच का शिक्षा तथा प्रचार के कार्य के लिए उपयोग नहीं किया जाये। संप्रेषण के एक अत्यंत ही शक्तिशाली माध्यम के रूप में, विशेषकर हमारे देश में जहाँ गरीबी, अशिक्षा और निरक्षरता के कारण कोई भी दृश्य माध्यम अन्य साधनों की अपेक्षा बड़ी अधिक उपयोगी और प्रभावकारी होता है रंगमंच का ऐसे कार्यों के लिए उपयोग होना सर्वथा अनिवार्य तो है ही, कल्पनाशील और विवेकपूर्ण उपयोग होने पर अत्यंत लाभदायक, प्रभावी और कल्याणकारी भी हो सकता है। किंतु इसके अतिरिक्त, कलात्मक अभिव्यक्ति विधा के रूप में भी रंगमंच का विकास बहुत बड़ी सीमा तक और कई महत्वपूर्ण पक्षों में राज्य की सहायता पर निर्भर होने को बाध्य है। देश के विभिन्न प्रदेशों तथा प्रत्येक बड़े नगर में नाट्यघरों का निर्माण राज्य की सहायता के बिना प्रायः असंभव क्षीयता है। पिछले दो-तीन वर्षों में प्रदेशों की राजधानियों में रवींद्र रंगभवन केन्द्रीय सरकार द्वारा ही बनाए गए, जो अपनी सारी सामग्रियों और योजनाहीनता के बावजूद, रंगकार्य के एवं बड़े अभाव को दूर करते हैं। इसी प्रकार नगर, प्रदेश तथा केन्द्र की सरकारों से पर्याप्त महायन्त्रा से ही विभिन्न भाषाओं में ऐसी नाट्य मंडलियाँ बन सकेंगी जो नियमित प्रदर्शन कर। जब तक ऐसी नाट्य मंडलियाँ हर भाषा में नहीं बनती, तब तक रंगमंच कुछ शोकीनों तथा कुछ उत्साही नौजवानों के कार्य तक ही सीमित रहेगा, वह एक मुविचलित राष्ट्रीय कला रूप का स्थान कभी न पा सकेगा। विश्व भर में राज्य किसी न किसी रूप में रंगमंच को चलाने की जिम्मेदारी लेता है और इसे इतना व्यापक नहीं समझा जाता। रंगमंच जैसी सामुदायिक कला तो हर स्तर पर समुदाय के सरक्षण और मन्त्रिय योग की अपेक्षा रखती ही है।

इसलिए प्रश्न यह नहीं है कि सरकारी सहायता रंगमंच के लिए ली जाय या नहीं, बल्कि यह है कि उसे लेने में सरकारी दबाव और प्रभाव की जो माशकाल है उनसे कैसे बचा जाय। इसके लिए एक अनिवार्य आवश्यकता यह है कि सरकार से प्राप्त सहायता हर प्रकार की शर्त से मुक्त हो, अपवा कोई शर्त हो भी तो वह कता के सच्चे और वास्तविक मानदंडों की स्थापना की हो हो, जिसका निर्णय राज्य और प्रजासन नहीं, रचनाकार स्वयं करे। जिससे राज्य रचनाकार की स्वाधीनता का हरण करके अथवा उसे अपने प्रचार विभाग का एक स्तर बनाकर, पगु न बना दे, बल्कि स्वयं उस कला को भी विकृत न कर दे। किन्तु इस स्थिति में सबसे बड़ा दायित्व तो रचनाकार का अपना ही है। जैसे-जैसे सर्जनात्मक कार्य की सामाजिक प्रभाविता और उपयोगिता बढ़ती जाती है, वैसे ही जैसे रचनाकार के सामने चुनौती भी अधिक प्रबल और तीखी होनी जाती है। कलाकार की स्वाधीनता सदा ही संकट में रही है, क्योंकि कला का स्वर गतानुगतिकता को छोड़कर नयी सीढ़ें बनाने का, स्थापित व्यवस्था की जड़ता, अमानवीयता और ढांग का चुनौती देने का, हर प्रकार के भ्रातक और शोषण की अस्वीकृति का, और इस प्रकार मानव स्वाधीनता के विजय स्तंभ नये-नये भावलोका में स्थापित करने का, होता है। इसलिए जो सत्ताहठ और परिवर्तन तथा विकास के विरोधी हैं, वे सदा सर्जनशीलता से सशर होने लगे हैं। किन्तु आज कला की स्वाधीनता का संकट और उसकी सार्वभौमता का पथ इस भाँति परस्पर-संबद्ध और अविभाज्य है कि कार्य पिछले किसी भी युग की अपेक्षा वहीं अधिक दुस्तर हो गया है। आज तो यह कलाकार की ही जिम्मेदारी है कि वह इस चुनौती का सामना करे, और अपनी निष्कलकता की रक्षा करे। अपना यह कर्तव्य वह राज्य की उपेक्षा या उसकी सहायता का बहिष्कार करके नहीं, उसे ठीक दिशा में चलने के लिए बाध्य करके ही पूरा कर सकता है।

किन्तु रंगकर्मी को मार्ग भ्रष्ट करने के लिए इससे खतरनाक कदा उनके अपने कार्य में ही निहित है, और वह है लोकप्रियता का कदा। यह एक पुरानी बहम है कि रंगमंच को लोकप्रिय होना चाहिए या कलात्मक। यो अधिकाधिक पाठकों, दर्शकों या श्रद्धालुओं तक पहुँचने की भावना और प्रेरणा प्रायः सभी सर्जनात्मक विधाओं में सदा रही है और स्वाभाविक भी है। पर रंगमंच में लोकप्रियता की बात बड़ी तीव्रता से उभरती है और एक बुनियादी प्रश्न का रूप ले लेती है। इसका प्रमुख कारण यह है कि विश्व भर में रंगमंच युगोत्तक केवल मनोरंजन का ही साधन माना जाता रहा है और उसमें कलात्मकता और सर्जनात्मक अभिव्यक्ति पर आत्यंतिक साग्रह अपेक्षा नयी प्रवृत्ति है। फलस्वरूप बहुत से रंगकर्मीयों के मन में भी यह धारणा रहती है कि रंगमंच

या तो लोकप्रिय हो सकता है या कलात्मक और गंभीर, दोनों एक साथ होना बहुत कठिन है। और उनके मन में जाने-अनजाने यह धारणा कुछ इस प्रकार बन गयी है जैसे लोकप्रियता अपने आप में रगमच का कोई दुनियादी मूल्य हो। पर यह निरी भ्रांति है। अन्य किसी भी समर्थ अभिव्यक्ति विधा की भांति रगमच भी या तो उत्तम हो सकता है या निरुत्तम, और उत्तम रगमच कुछ समय के लिए लोकप्रिय न होने पर भी निरुत्तम रगमच से अधिक वाछनीय है चाहे वह कितना ही लोकप्रिय क्यों न हो।

वास्तव में लोकप्रियता पर ऐसा दुर्भाग्यपूर्ण आग्रह धन-शासित समाज द्वारा पोषित कपोल-कल्पना है, जिसकी आड़ में वह अपने सकीर्ण व्यावसायिक स्वार्थों की सिद्धि करता है और अपने घटिया और सस्ते माल को बेधड़क बेचने का बहाना पा जाता है। लोकप्रियता के नाम पर ही शक्तिशाली व्यापारी वर्ग और 'राजनैतिक' संगठनकर्ता जनसाधारण के ऊपर मनचाही वस्तु थोपने का प्रयास करते हैं और उसकी होनना के लिए हर प्रकार की सामाजिक और नैतिक जिम्मेदारी से अपने को मुक्त कर लेते हैं। सस्ती घटिया फिल्मों या उपन्यास-कहानियों आदि को लोकप्रियता के नाम पर ही बचाया और बड़ी सख्या में वितरित किया जाता है और फिर व्यापक तथा शक्तिशाली प्रचार माध्यम द्वारा यह धारणा उत्पन्न की जाती है कि कोई भी अन्य अधिक यथार्थ, अधिक गंभीर और सार्वक रचना लोकप्रिय नहीं हो सकेगी, इसलिए अनावश्यक और बकार है। पर यह निरा छल है। बार-बार यह देखा गया है कि बहुत-सी गंभीर कौटुकी रचनाएँ भी, यथार्थ का गहराई, मृदुमता और निर्ममता ॥ अन्वेषण करने वाली कृतियाँ भी, चाहे वे साहित्य, संगीत, नृत्य, चित्रकला, फिल्म और रगमच, किसी भी विधा की हो, व्यापक स्वीकृति, मान्यता और सराहना प्राप्त करती हैं। रवींद्रनाथ टागोर, प्रेमचंद, बदलात बोम, हुसैन, रबिन्द्रकर, सत्यजित राय और शम्भु मिश्र हमारे देश के ही कुछ श्रेष्ठ तथा व्यापक रूप में स्वीकृत और समादृत रचनाकार हैं, और इस सूची में और भी बीसिया नाम जोड़े जा सकते हैं।

पर थोड़ी देर के लिए यदि यह मान भी लें कि श्रेष्ठ और गंभीर कौटुकी की सर्जनात्मक कृति अपने आप और सहज ही लोकप्रिय नहीं होनी, और कुछ ही सम्भारदार पारखियों तक सीमित रहनी है, तो भी उपाय क्या है? क्या इसी कारण मर्चेंट का छोड़कर लोकप्रियता की ओर भागना उचित होगा? बाला मरम्बना और बिरजू महाराज का नृत्य व्यापक रूप में लोकप्रिय नहीं जाना तो क्या हम सब 'स्ट्रिपटीज़' और फ़िल्मी नाच के भक्त हो जायें जो निस्सन्देह बहुत लोकप्रिय हैं? निराला या मुक्तिबोधकी कविता बहुत लोकप्रिय नहीं होनी इसलिए सब कविजन फ़िल्मी गाने या रेडियो के लिए मुग़म मर्गीत लिये

जो बहुत-बहुत लोकप्रिय होने हैं ? क्योंकि एक बार लोकप्रियता को सर्जनात्मक कार्य का एक मूल्य बना लेने पर फिर वही बीच में रुकने की गुजाइश नहीं है; वह ऐसा ढलकाव है जिस पर एक बार पैर रखने के बाद नीचे तल में ग्रा-वर ही छुटकारा मिल सकेगा। वास्तव में लोकप्रियता को उद्देश्य बनाकर कभी कोई सार्थक और मूल्यवान मानवीय सर्जनात्मक क्रिया-कलाप संभव नहीं, और सामूहिक भाव्यों और संगठित प्रचार साधनों के इस युग में लोकप्रियता से बड़ा फटा रचनाकार के लिए कोई दूसरा नहीं है।

वास्तव में रचनाकार के सामने सबसे बड़ी चुनौती यही होती है कि वह अपने सर्जनात्मक व्यक्तित्व के घटिरहित संवेदनशील भाव-यंत्र द्वारा प्राप्त अपने जीवन-बोध और अनुभव के तथा अपने अन्य सहवर्मी मानववधुओं की चेतना के, बीच संप्रेषण का सेतु किम प्रकार निर्मित करे। सर्जनात्मक रचना की प्रक्रिया निरंतर इस चुनौती का सामना करने, उससे जूझने और एक न एक स्तर पर उसे बख में करने की प्रक्रिया है। पर ऐसा वह सस्ती लोकप्रियता पाने के लिए अपने सत्य के बोध को झूठाकर या त्यागकर नहीं करता, बल्कि अपने अनुभव के भीतर और भी गहराई में पैठकर, उसमें से सभस्त घटिरहित और घटिरजित सत्व को निर्ममतापूर्वक निकालकर, और इस प्रकार अपनी अभिव्यक्ति को और भी प्रसर और एकाग्र तथा सार्थक और समन्वित बनाकर करता है। इसी प्रक्रिया में उसके संप्रेषण की व्यापकता और तीव्रता बढ़ती है और वह अधिक से अधिक अपने सहभागी समकालीन, और परवर्ती युगों के संवेदनशील प्रमाताओं, के साथ संपर्क स्थापित करता है। सर्जनशील कृति के मदने में लोकप्रियता और व्यापक स्वीकृति के यही अर्थ और सीमाएँ होते और हो सकते हैं। जो लोग अपनी कृति को बिनी का माल बनाकर उसके द्वारा सस्ती लोकप्रियता चाहते हैं, या सामाजिक सीढ़ी में ऊपर पहुँचना चाहते हैं, या अपने लिए मुविषापूर्ण आजीविका जुटाने को व्यग्र हैं, वे निस्संदेह अपने दर्शकों-श्रोताओं-पाठकों को रिभा-बहसाकर अपना उद्देश्य पूरा करने को स्वतंत्र हैं। पुराने जमाने में दरबारी मुसाहिब चुटीली और प्रशंसापूर्ण उक्तियों या कर-तबों द्वारा अपने राजसी सरसकों का दिल बहलाकर अपनी आजीविका कमाते थे। आज जनतंत्र के युग में, जब 'जनता' सरसक हो गयी है, तो वे लोग उसको रिभाकर, उसमें सस्ती भावुकता और उत्तेजना जवाकर, अपनी आजीविका प्राप्त कर सकते हैं, और इस प्रकार 'लोक'-प्रिय हो सकते हैं। पर स्पष्ट ही ऐसी लोकप्रियता का किसी सार्थक सर्जनशीलता से कोई संबंध नहीं, और न वह किसी रचना का कोई वास्तविक मूल्य हो सकती है।

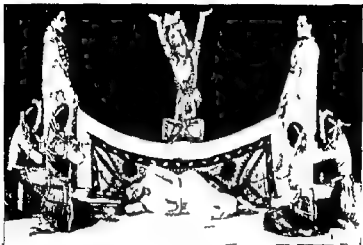
वह वस्तुस्थिति सामान्यतः अन्य सर्जनात्मक विधाओं से संबद्ध व्यक्तियों के प्राये स्पष्ट होती है और साहित्य, चित्रकला, संगीत आदि में सच्चा रचना-

कार कभी लोकप्रिय होने की बहुत चिन्ता नहीं करता। पर जैसा पहले कहा गया, रगमच में स्थिति कुछ इसलिए उत्तम जाती है क्योंकि रगमच बहुत दिनों तक केवल मनोरंजन का साधन रहा है और एक हद तक आज भी है। पिछली कुछ शताब्दियों में अवश्य उसकी सर्जनात्मक संभावनाओं और पक्षों की अधिकाधिक महत्त्व दिया गया है, पर अपने उम्र अर्न्त में रगमच अभी पूरी तरह छुटकारा नहीं पा सका है। हमारे देश में तो विशेषरूप से रगमच को प्रायः केवल समाशाही माना जाता है। इस धारणा से स्वभावतः कलात्मक मूल्यों के बजाय लोकप्रियता पर आग्रह रहता है। किन्तु इसलिए हमारे देश के रगकर्मी के लिए इस बात को बड़ी गंभीरतापूर्वक समझना अत्यन्त आवश्यक है कि मन्त्रा रगमच समाशाही नहीं, बल्कि कलात्मक-सर्जनात्मक अभिव्यक्ति का ऐसा जटिल और समतल माध्यम है जो एक माय कई स्तरों पर सक्रिय होता है और आधुनिक जीवन के जटिल तथा उलझे हुए पथार्थों को प्रस्तुत करने के लिए विशेष रूप से उपयुक्त और समर्थ है।

लोकप्रियता का रगमच का मुख्य मान बैठने का एक अन्य कारण है नाटक के प्रदर्शन में दर्शक-वर्ग की सामूहिक उपस्थिति। इस मामले में, दर्शक-वर्ग से अपने जीवन संबंध के कारण, नाटक फिल्म से भी अधिक प्रभावनीय है। यह बात जाने-अनजाने रगकर्मी का दर्शक-वर्ग को प्रभाव करने, संपूर्ण अवस्था मुख्यतः उनकी ही रचियाँ में, पसंद-नापसंद से, पक्षपात और पूर्वाग्रह से प्रभावित होने, के लिए प्रेरित करती है। किन्तु दर्शक-वर्ग नाट्यानुभूति की सृष्टि का एक अनिवार्य तत्त्व होने पर भी, नाट्य प्रदर्शन इस अनुभूति को दर्शक-वर्ग के निम्नतम स्तर पर उतर कर नहीं, बल्कि उमर एक ठोके घटाने पर सफल स्थापित करके करता है जो उनकी सामान्य क्षमताओं के क्षेत्र के भीतर होने के साथ ही, उनके बाहर, उनके परे और बड़ी अधिक मूर्धन्य विदुषों पर होता है। नाट्यानुभूति में, हर प्रकार की मौखिक-मूलक और सर्जनात्मक अनुभूति की भाँति ही, दर्शक का एक ठोका स्थान तब पट्टेबने का प्रयास करना पड़ता है जो उनकी पकड़ के बाहर रहता है। सर्जनात्मक अनुभूति की यह प्रक्रिया दर्शक-वर्ग की गवेषनाओं की अधिक व्यापक और गहरा बनाती है और इस प्रकार कला की एक मार्मिक मानवीय कार्य का दर्जा देती है। केवल माध्यम और प्रोत्साहन लोग दर्शक-वर्ग के माध्यम और प्रोत्साहन तत्त्वों का गुणगान करने हैं, और उनकी किसी उच्च स्तर पर उठाने के बजाय लोकप्रियता पाने के लिए स्वयं उनके स्तर पर उतरना ठीक समझते हैं। किन्तु प्रत्येक दर्शक समुदाय में, और व्यक्तिगत अकेले दर्शक में भी, ऐसा मजबूत तत्त्व मौजूद रहता है जो जीवन के उच्चतर और स्पष्टतर पक्षों के प्रति संवेदनशील होता है। सत्रंग और गंभीर रगकर्मी समुदाय अथवा व्यक्ति के भीतर इसी मन्त्रे और जीवन



माता की गोज नुल-मादुय न भातिपन वदा जय



उदयशंकर का नृत्य नाट्य जीवन को लष

पञ्जाबी सचीत नाटक

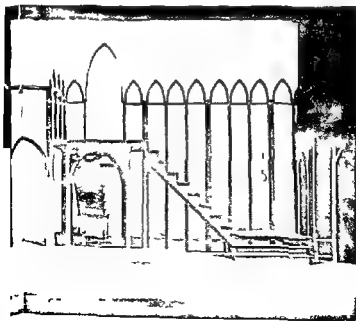
सोहनी घड़ीबात

निर्दिष्ट थिएटर ग्रुप



एक द्वार प्रस्तुत भारत की आत्मा

माहम्मद तुगलक का शय्यबख्श राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय





विटिल बीजे दूध का पखतन



अमानन का इन्टरमिडिया : विटिल बिगटर दूध

सार सत्त्व सी तलाश करता है ।

यह असंभव नहीं कि प्रारम्भ में यह तलाश बड़ी सीमित सिद्ध हो । पर सच्ची सर्जनशीलता इसे छोड़ बैठने की बजाय इसी के अधिकाधिक प्रसार और विस्तार की ओर उन्मुख होती है । एक आम दलील यह है कि रगमच सामूहिक प्रयास होने के कारण, उसके लिए बड़ी मात्रा में धन तथा अन्य साधन आवश्यक होने के कारण, उसमें कोई जोखिम नहीं उठायी जा सकती । कुछ लोग तो रगमच को उद्योग मानते हैं, और एक स्तर पर किसी हद तक वह है भी । पर इससे सर्जनशील रगकर्मी के दृष्टिकोण में बहुत अंतर नहीं पड़ता । दुनिया भर में गंभीर रगकर्मी रगमचीय उद्योगपति में जूझने को मजबूर हैं, जो अपने अपार साधना के बल पर उसकी सर्जनात्मक प्राणवत्ता को नष्ट करता रहता है, और प्रायः सभी जगह सर्वश्रेष्ठ कार्य के लोग ही कर रहे हैं जिन्होंने रगमचीय उद्योगपति के हाथों, शरीर से या मन से, बिकने से इन्कार कर दिया है ।

इस सदर्म में हिंदी रगमच किसी हद तक सीमावर्ती स्थिति में है । उस पहले से जमे हुए किसी नल्पनाहीन, कलाविरोधी, व्यवसायी रगमच से जूझने में अपनी शक्ति नहीं लगाती है । उसके लिए एक दृष्टि से सीधे ही सार्थक और सर्जनशील रगमच की स्थापना कर सकना संभव है । हिंदी फिल्मों के निकृष्ट प्रभाव के बावजूद, सर्जनशील कलात्मक हिंदी रगमच अपेक्षाया आसानी से जड़ें जमा सकता है, क्योंकि हिंदी दर्शक-वर्ग अभी किसी सुसंगठित व्यवसायी रगमच द्वारा रचिभ्रष्ट नहीं हुआ है । प्रायः यह कहा जाता है कि अभी तो हिंदी रगमच का कोई दर्शक-वर्ग ही नहीं है, इसलिए पहले तथाकथित लोकप्रिय रगमच चामू करके दर्शक-वर्ग तैयार करना उचित है, सर्जनात्मक रगमच बाद में देखा जायगा । पर यह दलील धोखी और भ्रमपाय है । एक बार किसी दर्शक-वर्ग को 'लोकप्रिय', सत्ने और भावुक रगमच के हाथा सौंप देने पर फिर उसका उद्धार बहुत आसान नहीं होता । रुधिरां एक बार भ्रष्ट होने पर मुश्किल से सुधरती है, समुदाय के सीमित साधन एक बार बर्नात्मक दृष्टि से अनुबंध और बजर क्षेत्र में फँस जाने पर किसी सार्थक कार्य के लिए उनका समग्र प्रायः असंभव होता है । लोकप्रियता और सर्जनशीलता के बीच इस स्तर पर कोई सामंजस्य नहीं हो सकता । राजनैतिक धार्मिक की भाँति लोकप्रियता भी मूलतः एक व्यवसायी मूल्य है और उसका सतर्कतापूर्वक और सावधानी से सर्जनात्मक कार्य में उपयोग ता दिया जा सकता है, पर उसको रगमच प्रयत्न किसी सर्जनात्मक कार्य का अपना एक मूल्य मान लेने पर मार्गभ्रष्टता और विकृति अनिवार्य ही है ।

वास्तव में, भारतवर्ष में रगमच आज एक मोड़ पर है । एक ओर जहाँ

उसके समाज के महत्वपूर्ण सांस्कृतिक अंग होने की स्वीकृति है, वही दूसरी ओर उनके अन्य उपयोग तथा उसकी भ्रष्टता के नये स्रोत भी स्पष्टतर होते जा रहे हैं। बहुत बार तो यह स्वयं उसके निर्माताओं और प्रेमियों की भी समझ में नहीं आता कि उसके विकास में सहायता का दम भरने वाले सभी उसके शुभचिंतक नहीं हैं। किंतु फिर भी आज ही हमारे नये रंगमंच की परंपराओं और स्वरूप का निर्माण और उनकी स्थापना होगी। इसलिए यह बहुत ही आवश्यक है कि सर्जनशील रंगकर्मी और रंगप्रेमी सहज प्राप्त सरक्षण, लोक-प्रियता, अथवा आर्थिक सुरक्षा के मोह में पड़कर अपनी स्वाधीनता को न छोड़ बैठें, ऊपर से सफल और प्रभावशाली दिखाई पड़ने वाले प्रयत्नों के खोखले और अवसरवादी आदेशों को सर्जनशीलता के मानदंड न बना लें। विशेषकर यह दायित्व तो कलाकार के ऊपर ही है कि वह निरंतर प्रयास द्वारा अपनी सर्जनशीलता को सश्रिय रखकर, दशक-वर्ग की रुचियों को विकृत होने से बचाये, ताकि असली और नकली के बीच परख कर सकने की क्षमता का ही भ्रत न हो जाय।

यह बहुत ही महत्वपूर्ण है कि इस देश में चाहे जिस उपाय से रंगमंच की स्थापना करने की धुन में हम इस बात को न भूल जायें कि राजनैतिक अथवा आर्थिक सत्ताशुद्ध व्यक्तियों के आदेश से पृथक्, जो अपने हितों और योजनाओं के अनुरूप यथार्थ की प्रस्तुति करने के लिए व्यग्र रहते हैं, अथवा लोकप्रियता के आकर्षक छलावे से प्रलग, कलाकार की अपनी अनुभूत सत्य को अभिव्यक्त करने की स्वाधीनता ही प्रत्येक कलामृष्टि की पहली और आधार-भूत आवश्यकता है। आत्मा की इस मुक्ति के बिना कोई रचना न केवल काल के ध्वंस प्रवाह से अपनी रक्षा नहीं कर पाती, बल्कि वह उन सांस्कृतिक-आध्यात्मिक मूल्यों का निर्माण भी नहीं कर सकती, जो मानव को श्रेष्ठतर और अधिक परिष्कृत बनाते हैं, जो उसे जीवन और उसकी सार्वकता की गहनतर चेतना प्रदान करते हैं।





भारतीय रंगदृष्टि की खोज

एक प्रकार से अब हम अपने नाटक और रंगमंच में सायंकता और सर्जनशीलता के इस अन्वेषण के अंत तक आ पहुँचे हैं। यह संभव है कि नाटक और प्रदर्शन के रचनात्मक तथा बाह्य तत्वों के पिछले विवेचन में यह बात स्पष्ट रूप में उभर आयी है कि वास्तव में सर्जनारथक विधा के रूप में भारतीय रंगमंच के सामने सबसे बड़ी समस्या आत्मसाक्षात्कार की ही है। हमारा रंगमंचीय प्रतीत और वर्तमान बड़ा विचित्र और अनोखा विरोधाभास प्रस्तुत करता है। रंगकार्य की दृष्टि से हमारी स्थिति किसी इतिहासहीन समुदाय की नहीं है—भारत का प्राचीन संस्कृत नाटक और रंगमंच बड़ा समृद्ध था और यह समृद्धि एक लंबे दौर तक चली जिसमें नाटक और रंगमंच दोनों में ही तरह-तरह के प्रयोग किये गये, और उस अनुभव को बड़े विस्तार से और सूक्ष्मता के साथ सिद्धांत-ग्रन्थों में संजोया गया जिसने फिर और भी नयी पद्धतियों और व्यवहारों तथा रुढ़ियों को जन्म दिया या पुष्ट किया। संस्कृत नाटक और रंगमंच की यह परंपरा अपने आप में समृद्ध और बहुमुखी ही नहीं है, आज यह सर्व-स्वीकृत है कि वह अपनी विशिष्टता और मौलिकता तथा एक विशेष प्रकार की सूक्ष्मता में सत्ता की प्राचीन रंग परंपराओं में अनन्य है। उसकी दृष्टि की कलात्मकता और संवेदनशीलता की अपेक्षा नहीं की जा सकती, न उसे निरर्थक कहकर ही उड़ाया जा सकता है।

किन्तु फिर भी यह परंपरा दीर्घकाल तक चतने के बाद टूट गयी, नष्ट-भ्रष्ट हो गयी। और आज उसके प्रमाण या स्वरूप के विवरण, ग्रंथों या उदाहरण या तो सिद्धांत-ग्रन्थों में उपलब्ध हैं या संस्कृत नाटकों में निहित हैं। उनके व्यवहार की, चाहे जितने परिवर्तित, संशोधित रूप में हो सही, निरंतरता और अविच्छिन्नता नहीं बनी रह सकी, जिससे आज का रंगकर्मी सोल सके और विद्रोह कर सके, जिसे अपने कार्य में आत्मसात् कर सके अथवा अस्वीकार करके उसके समक्षीकरण में एक नयी प्रतिमा बना सके। ऐसी स्वीकृति और अस्वीकृति दोनों ही किसी भी सर्जन कार्य को ऐसी अर्थवत्ता और गहराई देती हैं, संप्रेषण में ऐसी साविकता और तीव्रता देती हैं, जो अन्य किसी भी उपाय से नहीं मिल सकती। निस्संदेह उस परंपरा के कुछ बिखरे हुए, इक्का-दुक्का,

मूल, स्थातस्ति अथवा विकृत, तत्त्व देश के कुछ नृत्याभिनया म, नृत्य-नाटका म, नृत्य म, अथवा वृद्धिग्रन्थम जैसे विभिन्न नाट्य प्रकारों म मिल जाते हैं जिन्हें कुछ शाय, अध्ययन और परिश्रम द्वारा अलगया जा सकता है। पर स्पष्ट ही वह हमारे वाय के साथ जीवते रूप में सम्बद्ध नहीं है, बल्कि प्राय विस्मृत और विच्छिन्न है। वह परंपरा एक प्रकार से अपनी होकर भी अपनी नहीं है।

संस्कृत रंगमंच का यह विघटन कोई एक हजार वर्ष पहले हुआ। अब वह यदि संपूर्ण रूप से टूटकर निरा पुरातत्त्व और प्राचीन इतिहास का भग बन जाता तो भी एक शान थी। पर ऐसा भी नहीं हुआ; वह अक्षय्य रूपों में देश भर के विभिन्न प्रादेशिक भाषाभाषा के सामुदायिक रंगमंच में बिखर गया, मिल गया, खो गया। संस्कृत रंगमंच के कई रूप, रुढ़ियाँ और व्यवहार लोक में प्रचलित नाट्य कार्यक्रमों से घाये थे, उनमें से कुछ तो संस्कृत रंगमंच के विघटन के बाद फिर अधिक पुष्ट, समृद्ध और विकसित होकर प्रमुख हो उठे, कुछेक शायद लुप्त हो गये। और फिर अगले नौ सौ-हजार वर्ष तक विभिन्न प्रदमों में रंगमंच के वे रूप प्रचलित रहे जिनके समुच्चय को संभवतः हम मध्यकालीन नाट्य परंपरा कह सकते हैं। यह परंपरा स्थानीय और प्रादेशिक थी, उसमें लिखित नाटक की प्राय गौणता और गीत-संगीत तथा नृत्य की प्रधानता थी; निश्चित नियमों के स्थान पर स्वतः स्फूर्त मूक और उगन पर बल था, संस्कृत रंगमंच के-से कलात्मक भाषा के बजाय मनोरंजन पर बल था, यद्यपि उसका बाह्य रूप प्राय धार्मिक, तथा भक्ति-प्रधान होता था। इस प्रकार संस्कृत रंगमंच में थोड़ी-बहुत प्रभावित और सम्बद्ध होकर भी कालान्तर में यह एक स्वतंत्र नाट्य परंपरा बन गयी जो हमारे देश की पूर्व और उत्तर मध्यकालीन जीवन पद्धतियों से जुड़ी हुई थी। जनस्वरूप हमारे तत्कालीन जीवन की जड़ता के अनु रूप ही उसमें भी जड़ता छाती गयी, रुचि-परिष्कार का अभाव होता गया और एक प्रकार की विकृति तथा ग्राम्यता बढ़ती रही, यद्यपि जीवन के मधुमंद होने के कारण ही उसमें एक प्रकार की प्राणवत्ता भी थी ही। यह रंग परंपरा मुख्यतः ग्रामीण श्रमजाल, अधिक से अधिक छोटे शहरों, मही सश्रिय थी। किन्तु पिछले सौ-डेढ़ सौ वर्षों में हमारे सामाजिक, धार्मिक और राजनैतिक और मानसिक जीवन में व्याप्त परिवर्तनों के जनस्वरूप बड़े-बड़े नगरों के विकास तथा वहाँ शिक्षा के प्रसार के कारण, यह रंग परंपरा भी हमसे छूट गयी, वह विकृत ही नहीं, निरंतर अपेक्षित होने-होने प्राय विस्मृत हो गयी और आज के शहरी रंगकर्मी का उससे बहुत ही कम परिचय रह गया, शहर के रंगमंच से उसका किसी प्रकार का संबंध या योग तो रहा ही नहीं।

इस स्थिति का कारण हमारे जीवन में व्याप्त परिवर्तनों के अनिश्चित और भी था। उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य के आस-पास हमारे देश में

पश्चिम से एक सर्वथा विदेशी, भिन्न प्रकार की नाट्य परंपरा का सन्निवेश हुआ, जो क्रमशः हमारी शिक्षा-दीक्षा के पत्रस्वरूप, तथा अन्य ज्ञानाविध कारणों से, हमारे ऊपर आरोपित हो गयी और क्रमशः हमारे समस्त नगर रंग जीवन को उसी ने घेर लिया। इसने नाट्य के सबंध में हमारे दृष्टिकोण में मौलिक परिवर्तन किये। जिस समय देश में इसका प्रारम्भ हुआ था, संस्कृत नाट्य परंपरा सर्वथा विस्मृत थी, और मध्यकालीन लोक नाट्य परंपरा विकृत और तिरस्कृत अवस्था में थी। फलस्वरूप पश्चिमी रंगमंच ने हमें पूरी तरह अभिभूत कर लिया। अवश्य ही हमारे नाटक लेखन और प्रदर्शन में पश्चिमी व्यवहारों और विचारों के समावेश के विभिन्न चरण हैं पर क्रमशः उसने हमारे रणकार्य में एकाधिकार प्राप्त कर लिया इसमें कोई सन्देह नहीं।

उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य में पश्चिम से अंग्रेज उपनिवेशवादियों के माध्यम से जो रंगमंच हमारे देश में आया वह भी दुर्भाग्यवश पश्चिम की तत्कालीन यथार्थवादी, बिद्रोही, तीव्र सामाजिक चेतना जागृति और भालोचना का रंगमंच नहीं, बल्कि अत्यन्त पिछड़ा हुआ, अलंकरणप्रधान अथवा विक्टोरियन पास्तकपूर्ण आचार-व्यवहार का रंगमंच था, जिसमें दिखावे का, बनावटीपन और अतिरजना का, बोलबाला था। वह भूलतः हासोन्मुख रंगमंच था जिसे अंग्रेजों ने इस देश पर जाने-अनजाने थोप दिया। उसने हमारे देश की अपनी सगीत-नृत्य तथा अलंकरणप्रधान पौराणिक लोकनाट्य परंपरा के साथ गडमड होकर एक बड़ा किचिन-सा रूप ले लिया, जो पारसी रंगमंच में, और उसी जैसे देश के अन्य भागों के रंगमंचों में, प्रवृत्त हुआ। उसके प्रभाव से देशभर में प्रायः हर भापाई क्षेत्र में घुमंतु और कहीं-कहीं स्थानिक व्यवसायी मंडलियाँ बनीं, हर भाषा में पश्चिमी शैली पर नाटक लिखे और खेले गये, अंग्रेजी से अनुवाद और रूपांतर करके खेले गये, अभिनय और प्रदर्शन की पश्चिमी शैलियाँ या उनसे मिलती-जुलती शैलियाँ अपनायी गयीं, नाटकघर बने, और इस प्रकार एक नयी, बाहर से आरोपित, नाट्य परंपरा की शुरुआत इस देश में हुई। कुछ अनुभूल परिस्थितियाँ पाकर और स्थानीय नाट्य प्रेम के आधार पर, बंगला और मराठी में विशेष रूप से, और किसी हद तक गुजराती और तमिल में, इस नये रंगमंच में अधिक उन्मुक्त और समृद्ध विकास पाया। अब एक नयी रंगमंच शैली इन भाषाओं में रूप लेने लगी जिसमें पश्चिमी पद्धतियों का एक परिवर्तित रूप प्रवृत्त हुआ और जिसका अपना अलग व्यक्तित्व भी किसी हद तक बना। किन्तु स्पष्ट है कि इस विशिष्टता के बावजूद इस रंगमंच की जड़ें हमारे देश में, हमारी सांस्कृतिक दृष्टि और व्यवहार में ही थीं। इसलिए उसका जो भी विकास होता रहा वह बहुत स्वाभाविक और सहज न था, और जहाँ वह आधुनिक रंगमंच को किसी न किसी रूप में लोकप्रिय और परिवेश का

अनिवार्य अंग बनाता था, वही उसे हमारे मूल जीवन और कला दृष्टि से दूर भी ले जाता था। दूसरी ओर, वह पश्चिम के अपने रगमच में होने वाले उन क्रांतिकारी परिवर्तनों से भी कटा हुआ था जो वहाँ के सामाजिक-सांस्कृतिक परिवेश से उद्भूत थे, पर हमारे लिए अपरिचित और अप्रासंगिक थे, हमारी अपनी सामाजिक तथा मानसिक स्थितियों से जुड़ न पाते थे। हमारे देश के प्राधुनिक रगमच की इस आरोपित परोपजीवी प्रकार की वृद्धि का हमारी भाषा की रगमचीय परिस्थितियों से बड़ा गहरा संबंध है जिसे पूरी तरह पहचाने बिना हम अपनी परिस्थिति के ठहरावों को तोड़ नहीं पायेंगे।

हमारे देश में गंभीर रगमच की ओर रुझान कम से कम उस रीति-रिवाज व्यवसायी रगमच में से हुआ जिसने इसे आजीविका से अधिक अपनी आत्म-अभिव्यक्ति और आत्मान्वेषण का साधन बनाना प्रारंभ किया, सामाजिक यथार्थ के उद्घाटन और समुदाय के साथ उसकी अनुभूति में सहभागिता का प्रयास किया। और जहाँ देश के विभिन्न भागों में व्यवसायोन्मुख अथवा मनोरंजनोन्मुख रगमच मौजूदा स्थितियों से सतुष्ट है, या उनके उन्हीं दिशाओं में अधिवाधिक विकास की संभावनाएँ देख पाता है, वहीं गंभीर सर्जनशील रगकर्मी के सामने भारतीय रगदृष्टि की खोज और पहचान का प्रश्न, और इसलिए अपनी रग परंपरा की पहचान का प्रश्न, अत्यंत महत्वपूर्ण है और उसके भीतर तीखे आत्ममग्न की सृष्टि करता है।

इसका प्रधान कारण यह है कि हमारे देश का जागरूक रगकर्मी एक चौराहे पर खड़ा है। वह अपने रगकार्य को अपने और अपने परिवेश के जीवित अनुभव का, उसकी समस्त जटिलताओं, उलझावों और विविष्ट परिणतियों का माध्यम बनाना चाहता है। अन्य सर्जनशील कर्मियों की भांति उसके मन में व्यक्ति को, और उसके अन्य व्यक्तियों के साथ संबंधों को, अपने विविष्ट स्वयं में देखने, उनके सही रूप का अभिव्यक्ति करने, और फिर उन्हें अपने कार्य में अभिव्यक्त करने, की इच्छा है। पर माध्यम के रूप में रगमच एक और इतना अधिक सामूहिक है, और दूसरी ओर समुदाय के भाव-जगत के साथ वर्तमान रगदृष्टि का कोई पारंपरिक अथवा गहरा दूरव्यापी संबंध स्पष्ट नहीं है, जिसको आधार बनाकर वह अपनी नयी रगदृष्टि का विकास करे। नवीन कुछ भी करना चाहते ही वह पश्चिमी प्रयोगवादी पद्धतियों और दृष्टियों में ही और भी उलझ जाता है, जो एक प्रकार से उसे अपने निजी परिवेश और उसकी गहरी पृष्ठभूमि से और भी बाट देती है। स्तानिस्लावस्की या ब्रेस्ट, गार्डेन क्रैग या तैरोव, आर्तो, जैने या इयोनोव्स्की, सब अपने विद्रोह और अस्वीकृति में भी अपने अपने परिवेश से जुड़े हुए हैं, और उनकी दृष्टियों की सापेक्षता उनकी अपनी परंपरा के एक विशेष बानसख में एक विशेष प्रकार से सापेक्ष या प्रसापेक्ष

हो उठने से उत्पन्न होती है। हमारा रगकर्मी उनका अनुकरण मात्र करके अधिक से अधिक दूसरे दर्जों का ही काम कर सकता है। फ्रांस, जर्मनी या अमरीका के रगमंच की विभिन्न नवीनतम पद्धतियों में अपनी रगदृष्टि को समोकर वह तात्कालिक चमत्कार या सफलता भले ही प्राप्त कर ले, पर उससे उसे अपने रगमंच को अपने समुदाय की चेतना और सांस्कृतिक दृष्टि तथा अवचेतन भावधाराम्रो से जोड़ने में सफलता नहीं मिलेगी, और हमारी अपनी सांस्कृतिक-सामाजिक तथा आर्थिक परिस्थितियों के साथ आत्यंतिक रूप में समजित न होने के कारण उसमें वह शक्ति तथा अनिवार्यता न आ सकेगी जो समर्थ कलासृष्टि में अपेक्षित है।

इस परिस्थिति का एक प्रायः हास्यास्पद रूप यह है कि बहुत बार हमारे रगकर्मी को पश्चिम से प्राप्त नवीनतम व्यवहारों में अपने ही देश के प्राचीन अथवा मध्ययुगीन रगमंच की पद्धतियाँ, रुढ़ियाँ तथा अभिप्राय मिल जाते हैं, जिन्हें पश्चिमी रगकर्मीयों ने अपनी नवीनता और कलारमक सार्यकता की खोज में प्राच्य रगमंचीय परंपराओं से प्राप्त किया था। इस कारण भी भारतीय सर्जनशील रगकर्मी के लिए यह सर्वथा आवश्यक हो गया है कि अपनी नयी रगदृष्टि के विकास के लिए वह अपनी प्राचीन तथा मध्ययुगीन परंपराओं के सूत्रों को अधिक गहराई से खोजे और आज के जीवन से साक्षात्कार के सदर्भ में उनकी कलात्मक सार्यकता और प्रासंगिकता का सावधानी से परीक्षण करे।

यह बात सर्जनशील रगकर्मी को समझनी ही होगी कि परंपरा की पहचान के अभाव में सार्यक और जीवन से सश्लिष्ट कलासृष्टि की समस्याएँ रगमंच में तीव्रतम हैं, क्योंकि रगमंच एकाधिक स्तरों पर सामुदायिक विधा है जिसमें संप्रेषण समुदाय द्वारा स्वीकृत रुढ़ियों और अभिव्यक्ति के सामुदायिक अनुभव से सम्बद्ध होने से जुड़ा हुआ है। कलात्मक अद्वितीयता तथा विशिष्टता की खोज रगमंच में सामुदायिक जीवन की भूमिकाओं और अंतर्भूत प्रेरक प्रवृत्तियों तथा उनके पारस्परिक सामुदायिक अभिव्यक्ति रूपों के संबंध की ओर भी गहरी तलाश द्वारा संभव होगी। अन्य कला रूपों से इस बात में रगमंच भिन्न भी है और उसका कार्य अधिक कठिन भी। इसलिए नयी सर्जनशील रगदृष्टि का विकास बिना परंपरा सूत्रों को जोड़कर, उनके नये परिप्रेक्ष्य में सतुलन और समन्वय द्वारा ही, संभव हो सकेगा। यावार्थवादी निर्जीवता को छोड़कर सर्जनशील रगमंच की रचना के लिए कौन-से तत्त्व सहायक हो सकते हैं और वे कहाँ से कैसे रगकर्मी को प्राप्त हो सकते हैं, और भारतीय सामुदायिक जीवन में वे किस सीमा तक अपनी संप्रेषणीयता बनाये रख सकेंगे—इन प्रश्नों का कोई बंधा-बंधाया उत्तर नहीं हो सकता। वह हर सर्जनशील कर्मी को स्वयं परंपरा से जीवित संबंध स्थापित करते ही खोजना और पाना पड़ता है। किंतु आज के रगकर्मी के सामने

हमारी रंगमंचीय परंपरा के तीनों स्तर—संस्कृत नाट्य, लोकनाट्य और पश्चिमी रंगमंच—एक नये संवर्धन में और समन्वयपूर्ण रूप में उपस्थित हैं। उनका बेमिसल सामना करके और आज के जीवन के साथ उन्हें सार्थक रूप में सम्बद्ध करने ही वह अपने रंगकर्म की मूलभूत समस्याओं को मूलभूत करेगा। इन तीनों में से किसी के भी निषेध अथवा अस्वीकार द्वारा, या उनके यात्रिक, शैक्षिक अथवा फंडनेबल स्वीकार द्वारा, वह अपने क्षेत्र या भाषा में कोई ऐसा रंगमंच विकसित नहीं कर सकता जो मूल्यवान्, सार्थक और जीवन्त अनुभव को पूर्ण करने के साथ-साथ किसी कलात्मक-सर्वनात्मक उपलब्धि का भी साधन बन सके और इस प्रकार समुदाय के सांस्कृतिक जीवन को अधिक संवेदनशील और समृद्ध बनाने में योग दे सके। परंपरा के प्रश्न से निर्भीक साक्षात्कार आज के हमारे रंगमंच का एक अत्यंत ही मूलभूत और अनिवार्य प्रश्न है जिसका समाधान खोजकर ही हम वह रगदृष्टि पा सकेंगे जिसे हम अपनी कह सकें, जिससे हमारी अपनी पहचान हो, हमारा अपना व्यक्तित्व अपनी पूरी सर्वजनशीलता में वर्तमान हो।



परिशिष्ट

(अ) नाटक का अनुवाद

हमारे देश की प्रत्येक भाषा में उच्च कोटि के अभिनेय नाटकों की इतनी कमी है कि रंगमंच के उत्थान की कोई भी योजना अथवा परिकल्पना देश-विदेश की विभिन्न भाषाओं के नाट्य साहित्य के अनुवाद के बिना पूरी नहीं हो सकती। हमें भी ससार के रंगमंच के इतिहास के रंगमंच के उत्कर्ष के युग अनिवार्य रूप से अन्य भाषाओं के थोड़े नाटकों के अनुवाद के युग भी रहे हैं। ससार की कम उन्नत भाषाएँ ऐसी हैं जिनमें शेक्सपियर, इब्सेन आदि महान् नाटककारों की रचनाएँ अनूदित होकर अभिनीत न हुईं हों।

हिन्दी में भी पिछले सौ वर्षों में लगातार संस्कृत तथा अन्य भारतीय भाषाओं तथा अंग्रेजी के नाटकों के अनुवाद होते रहे हैं। किंतु इन अनुवादों के अभिनय के लिए हाथ में लेते ही यह स्पष्ट हो जाता है कि वे कितने दोषपूर्ण और भूल रचना की मुख्य मौलिक विशिष्टताओं को हिन्दी में प्रस्तुत करने में कितने असमर्थ रहे हैं। जो तो हर प्रकार के सर्जनात्मक साहित्य का सफल अनुवाद कठिन और अत्यंत परिश्रम-साध्य होता है, पर नाटकों के अनुवाद में कुछेक अतिरिक्त मूलभूत कठिनाइयाँ हैं जिन पर प्रायः अनुवादकों द्वारा समुचित ध्यान नहीं दिया जाता और केवल भाषान्तर, और अधिक से अधिक किसी न किसी प्रकार मुख्य विचारों की अभिव्यक्ति, मात्र से संतोष कर लिया जाता है।

नाटक के अनुवाद की समस्या का मूल नाटक की विधा में ही निहित है। केवल सवादात्मक कथा का नाम नाटक नहीं है। नाटक ऐसी सवादात्मक कथा है जिसे अभिनेता किसी न किसी रंगमंच पर दर्शकों के सामने प्रस्तुत कर सकें और करें। जो नाटक अभिनेय नहीं हैं, उनकी गणना मूलतः नाटकों में नहीं, काव्य अथवा अन्य साहित्य रूपों के साथ होती है। नाटक रूप में स्वीकृत होने के लिए रचना का अभिनेय होना सर्वथा अनिवार्य बात है। इसी से यदि अभिनय-जैसे अभिव्यक्ति के एक भिन्न तथा अन्य माध्यम से आत्यंतिक रूप में सम्बद्ध होने से नाटक रचना का कार्य कठिन है, तो एक भाषा से दूसरी में उसका रूपान्तर और भी कठिन होता है। किसी भाषा में नाटक का अनुवाद भी मूल की भाँति ही अभिनेय हो तथा उसे मूल नाटक की सम्पूर्ण अर्थवत्ता में और

उसके विभिन्न आयागो में दृश्य और रूपायित किया जा सके, इसके लिए दो भाषाओं के ज्ञान के साथ साथ अनिवार्य रूप में सामान्य रंग विधान से और सम्भवतः मूल नाटक की रंग परम्परा से परिचय अत्यन्त आवश्यक है। क्योंकि नाटक के संवादों में ध्वनित और अभिप्रेत अर्थों का बहुत-सा सदर्थ उसके रंग-विधान में होता है। संवाद नाटक के रूप के कार्य व्यापार से, अंग-परिचालन, गतियों और मुखाभिनय से अविच्छिन्न रूप से जुड़े होने हैं। यदि इन बातों से अनुवादक का परिचय व्यावहारिक न हो तो वह न तो भावानुबल उपयुक्त शब्द ला सकेगा न पूरी पद-रचना ऐसी कर सकेगा जिसका उसमें अभिप्रेत वाक्य तथा आंतरिक कार्य-व्यापार से सामंजस्य हो। नाटकीय संवाद में बहुत बार लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ हो प्रधान और नियामक होता है और इन अर्थों का सम्बन्ध समस्त नाट्य परंपरा और कार्य-व्यापार से होता है जिसे समझे बिना उपयुक्त अनुवाद संभव नहीं। वास्तव में नाटक के अनुवाद को साहित्यिक अनुवाद कार्य से भिन्न मानना चाहिए और अनुवादक के लिए रंगमंच का व्यावहारिक अनुभव अनिवार्य शर्त होनी चाहिए।

इस सामान्य आवश्यकता और सीमा के भीतर भी नाटक के अनुवाद की अन्य विशिष्ट शिल्पगत समस्याएँ हैं जिन पर विचार करना आवश्यक है। नाटक पूर्णतः संवाद प्रधान साहित्य विधा है जिसमें विषय-वस्तु का हर पक्ष—कथानक, विचार-तत्त्व, चरित्र भाव-जगत, कार्य व्यापार, संपर्क, आदि, सभी कुछ—संवादों के माध्यम से व्यक्त होता है। बहुत बार विभिन्न पात्रों के व्यक्तित्व पर विभिन्न रीति से बल देकर ही, उनके परस्पर आत्म-प्रकाशन की शैली और विशिष्टताओं के सघन और तुलना अथवा विभिन्नता-मूलक सतुलन द्वारा ही, लेखक का मूल मतव्य नाटक का मौलिक वस्तु और उद्देश्य, अभिव्यक्त होता है। इसलिए नाटक के संवादों का अनुवाद भाषा और अभिव्यक्ति की सर्वथा विशिष्ट प्रयोग-क्षमता की अवस्था रखता है। विशेषकर प्रत्येक पात्र का व्यक्तित्व उसके बात बहान के ढंग से, उसकी शब्दावली से, उसके विभिन्न वाक्यांशों पर बल से, उक्ति की सम्पूर्ण शैली से, अभिन्न रूप में जुड़ा होता है। इसलिए संवाद के अनुवाद में केवल उक्ति के अर्थ अथवा भाव का प्रवाद ही पर्याप्त नहीं है, उसे पात्र के व्यक्तित्व की पूर्ण अभिव्यक्ति होना चाहिए, उससे द्वारा पात्र की शिक्षा-दीक्षा, सामान्य मनोवृत्ति, उसका अधिप सामाजिक, सांस्कृतिक परिवेश, अधिप से अधिप परिलक्षित होना आवश्यक है। बहुत बार पात्र की अवस्था, आयु, जीवन के अनुभव, उसके भावात्मक और बौद्धिक स्तर आदि को भी लेखक अपने संवादों की शैली द्वारा न केवल सम्प्रेषित करता है, बल्कि उसे संप्रेषण के पत्रस्वरूप सम्पूर्ण नाटक के मूल मनव्य की अभिव्यक्ति को गुप्त करके प्रभाव की एक विशेष स्थिति उत्पन्न करता

चाहता है। अनुवाद में भी यथासम्भव ऐसा प्रभाव उत्पन्न हो सकता आवश्यक है।

इसो प्रकार नाटक के अनुवाद में भाषान्तर के साथ-साथ एक प्रकार का भौगोलिक स्थानांतरण भी होता है और मूल नाटक के विभिन्न पात्रों की भाषा के पारस्परिक शैलीगत सन्तुलन को कई बार सर्वथा भिन्न उपायों द्वारा स्थापित करना अनुवादक के लिए आवश्यक हो जाता है। उदाहरण के लिए, यह बहुत ही संभव है कि एक हांगी परम्परावादी और कट्टरपथी व्यक्ति के सवाद दो असम अलग भाषाओं में सर्वथा भिन्न प्रकार के तत्वों द्वारा अभिव्यक्त करना आवश्यक हो जाय। शब्दों के ऊपर यह आंतरिक भार नाटक के अनुवाद का बड़ा ही आवश्यक तत्व है जिसके लिए सत्य और सत्य न होने के कारण अनुवाद में नाटक कई बार सर्वथा भिन्न अर्थ देने लगता है अथवा अर्थशून्य हो जाता है।

सवादों की भाषा के पात्रानुत्पत्ति होने की अनिवार्यता भी अनुवादक के लिए बड़ी कठिन समस्या उपस्थित करती है। इस समस्या के दो लगभग परस्पर विरोधी छोर हैं। एक ओर भाषा का इतना अभिव्यक्तपूर्ण और सूक्ष्म अभिव्यक्ति के उपयुक्त होना जरूरी है कि विभिन्न पात्रों के व्यक्तित्वों की बहुत-सी बातें बता सके, दूसरी ओर वह बातचीत की भाषा से बहुत दूर नहीं हो सकती। नाटक के सवाद मूलतः किसी न किसी मानवीय व्यापार में प्रवृत्त व्यक्तियों द्वारा बोले जाते हैं। नाटक के पात्रों की विश्वसनीयता, प्रभावोत्पादकता, स्वाभाविकता बहुत बड़े अंश में सवादों की स्वाभाविकता पर ही निर्भर होती है। अपने दैनिक जीवन में हम हर प्रकार की मनस्थिति, भाव और विचार को, विषय और परिस्थिति के अनुसार, जिससे बात कर रहे हैं उसकी ग्रहणशीलता के स्तर के अनुसार, उपयुक्त भाषा में सहज ही व्यक्त करते हैं। पर नाटक में अत्यन्त ही घनीभूत रूप में यह सहजता का प्रभाव उत्पन्न करना भी आवश्यक होता है, और साथ ही अपनी दैनिक जीवन की भाषा की बहुत-सी भूलो, भ्रष्टताओं, दृश्यभ्रष्टताओं से भी नाटकीय सवाद को बचाना होता है। कभी-कभी किसी विशेष इच्छित प्रभाव के लिए बोलचाल की कुछेक भ्रष्टताएँ भी किसी पात्र के सवाद में नाटकीय रहना है, पर वहाँ भी मूलतः सर्वथा यथार्थ बोलती जानैवाली भाषा नहीं, बल्कि उसका एक प्रकार का संपादित रूप ही नाटक में काम आता है। इस प्रकार नाटकीय सवाद पात्रों के उपयुक्त और उनके लिए सहज स्वाभाविक भाषा के एक संपादित और कलात्मक तथा निम्नरे हुए रूप में लिये जाते हैं। कम में कम श्रेष्ठ नाट्य रचना के सवादों में हर स्तर पर यह गुण पाया जाता है। नाटकों के अधिकांश अनुवादों में सवाद की यह सबसे महत्वपूर्ण विशेषता प्रायः नष्ट-भ्रष्ट हो जाती है। अधिकांश अनूदित

नाटको के सभी पान एक-सी, वैशिष्ट्यहीन, शुद्ध सस्कृतनिष्ठ साहित्यिक पदावली में बातचीत करत पाये जाते हैं। इस भाषा में पात्रों के व्यक्तित्वों की विभिन्नता अभिव्यक्तता नहीं ही होती, उसके बोलने, उच्चारण करने तक में कठिनाई होती है। हिन्दी में उपलब्ध अधिवाश अनूदित नाटकों को रंगमर्मों—निर्देशक, अभिनेता आदि—हाथ लगाते ठरते हैं, क्योंकि उनमें प्रयुक्त सबानों को अभिनय न तो स्वाभाविक ढंग से बोल सकते हैं, न उनके माध्यम से अपना चरित्र ही प्रकाशित कर सकते हैं।

हिन्दी के विशेष सदर्थ में इस समस्या का एक और भी पक्ष है। विभिन्न ऐतिहासिक कारणों से आज की पुस्तकों में लिखी जानेवाली भाषा में मुहाविरों का बड़ा अभाव है। छायावादी युग ने जहाँ हिन्दी गद्य को नीरसता, इतिवृत्तात्मकता और निष्प्राणता से उबार कर उसे रंगीनी, सजीतात्मकता और भावप्रवणता प्रदान की, वही उसकी स्वाभाविकता छीन ली, उसमें ॥ बोलचाल के मुहाविरों को निवाल बाहर किया। उर्दू-हिन्दी के भगद में भी हिन्दी को मुहाविरों से दूर रखने में योग दिया है। उर्दू में काव्य और गद्य दोनों में आज भी वही अधिक मुहाविरों का प्रयोग है, बल्कि मुहाविरों के समुचित और उपयुक्त प्रयोग को उर्दू लेखन-शैली की एक प्रधान कसौटी माना जाता है। एक यह भी बड़ा कारण है कि नाटक का रंगमंच पर प्रस्तुत करने के इच्छुक लोगों को उर्दू सफल, उर्दू जाननेवाला अनुवादक, उर्दू मिश्रित भाषा, से अधिक समीपता अनुभव होती है। वास्तव में वह उर्दू गद्य के बोलचाल की भाषा के अधिक समीप होने की परीक्षा स्वीकृति है। नाटक के सफल अनुवाद में हिन्दी के मुहाविरों पर अधिक से अधिक अधिकार होना सर्वथा आवश्यक है। मुहाविरों का समुचित प्रयोग भूल तथा अनूदित नाटकों की भाषा को कृत्रिम होने से बहुत कुछ बचा सकता है और उर्दू तथा सस्कृत के अन्य शब्दों को आवश्यक रूप में परस्पर जाइन की बरी का काम दे सकता है। हिन्दी की बालचाल की भाषा और मुहाविरों हिन्दी उर्दू की मिली जुली मण्यति है, वह एसी मोरसी बिरासत है जिससे मुँह फेर कर हम अपनी भाषा की बुनियाद से मुँह फेरते हैं। नाटक और उनके अनुवाद का काम हमारे लिए इस दिशा में चुनौती है जिससे बचने की राई गुज़ाईश नहीं।

बालचाल की भाषा का एक और पक्ष है, उसमें अंग्रेजी शब्दों का और बहुत-से तद्भव आधुनिक शब्दों का प्रयोग। साधारण बोलचाल में प्रयुक्त अंग्रेजी शब्दों का नाटक में प्रयोग करने का सख्त दिलक्ष्ण उदाहरण बन्नेट के विन्यास नाटककार बेल्लाम के नाटकों में मिलता है। उनके नाटकों के सबानों में कभी-कभी तो पचास-आठ फीसदी अंग्रेजी शब्द होने हैं। इस कारण विषय-वस्तु की गहराई के बावजूद उनका अभिनय बड़ा सीमित वर्ग में ही होता है।

प्रश्न यह है कि क्या उन नाटकों के अनुवाद में अंग्रेजी शब्दों और वाक्यों को यथावत् रहने दिया जाय ? विमुक्त यथार्थवाद और मूल नाटक के रूप की रक्षा की दृष्टि से शायद यही ठीक हो। पर सम्भवतः नाटक की अभिनेयता और सम्प्रेषणीयता की दृष्टि से यही प्रभाव किसी और उपाय से उत्पन्न किया जा सके तो उत्तम है। इसी प्रकार अंग्रेजी के नाटक में कई पात्र बीच-बीच में यदि फ्रेंच अथवा जर्मन भाषा के शब्द बोलत दिखाए गये हों तो उनके अनुवाद में भी पात्र के उस चरित्रगत अभ्यास के उद्देश्य को ध्यान में रखकर ही भाषान्तर करना उचित होगा।

हमसे भी जटिलतर समस्या वासिया के अनुवाद की है। प्राधुनिक नाटकों में पात्रगण यथार्थवाद के लिए, अथवा चरित्र की स्वाभाविकता तथा वातावरण की स्थापना के लिए, बहुत-से पात्र अपने-अपने या प्रदेश की बोली में वयोप-वर्णन करते हैं। बंगला के नाटकों में इसका बहुत ही प्रचार है, और बहुत-से अमरीकी नाटकों में भी स्थानीय बोली का प्रयोग प्रायः होता है। इसके अनुवाद में भी क्या हिन्दी की किसी बोली का प्रयोग होना चाहिए और किसका ? इस प्रश्न का उत्तर प्राप्तिमान नहीं है। हिन्दी की किसी एक बोली में अनुवाद नाटक क्षेत्र को सीमित कर देगा और यह भी सम्भव है कि वह बोली-विशेष मूल की बोली के इच्छित प्रभाव की रक्षा न कर सके। साथ ही हिन्दी-भाषी नगरों में बोलियों में सवाद समुचित रूप में बोलनवाले अभिनेता प्राप्तिमान से नहीं मिलते और नाटक को अभिनयोपयोगी बनाने की दृष्टि से बोलियों में अनुवाद कई कठिनाइयाँ उत्पन्न करता है। उसके बजाय, कम से कम अधिकार नाटकों के अनुवाद में, कुछेक आचलिक शब्दों के प्रयोग और वाक्य-योजना में परिवर्तन द्वारा सम्भवतः बहुत कुछ वही प्रभाव उत्पन्न किया जा सकता है जो मूल में बोली के प्रयोग द्वारा अभिप्रेत है। वास्तव में अनुवाद की सफलता की हमोटी पात्रों के अनुरूप सवादों में स्वाभाविकता, उच्चारण-शुद्धि, सरलता, लचीलापन तथा पारदर्शिता आदि विशेषताएँ ही हैं, जिनके द्वारा मूल नाटक का इच्छित प्रभाव अनुवाद में यथासम्भव लाया जा सकता है।

नाटक के सवादों की एक अन्य महत्वपूर्ण विशेषता है उनका ध्वनि-संयोजन। प्रत्येक भाषा के उच्चारण का अपना एक संगीत होता है जिसमें बहुत बार उसकी विशेषता, उसका सौन्दर्य भी निहित होता है, और उसकी मर्म और भाव व्यक्त करने की क्षमता भी। स्पष्ट ही अनुवाद में इसकी रक्षा प्रयत्न सृष्टि सम्भव असम्भव है। निम्न अनुवाद की भाषा का एक अपना निजत्व नाद-सौन्दर्य भी तो होता है। नाटक के अनुवादक का उसके प्रतिस्वेदनशील और सजग होना बहुत आवश्यक है। कुशल अभिनेता और निर्देशक मनजाने ही, और बहुत बार सचेष्ट रूप से, सवादों के उच्चारण द्वारा ध्वनियों

का एक बितान जैसा तैयार करता है, जिसमें भावानुरूप विविधता उत्पन्न करके वह उसे एक निश्चिन्त उत्कर्ष की ओर ले जाता है। श्रेष्ठ नाटक की भाषा में यह विशेषता अनिवार्य रूप से होनी ही है। दोस्मपियर और रवीन्द्र-नाथ ही नहीं, किसी अन्य थोछ नाटककार की रचनाओं में यह गुण प्रवक्ष्य पाया जाता है। अनुवाद की भाषा में ध्वनियाँ और नाद में, स्वराघात और ध्वजन ध्वनियों की याजना में, तारतम्य, विविधता, मुसगति और उतार-चढ़ाव होना आवश्यक है, नहीं तो रसमंच पर जाकर नाटक में बड़ी कर्ण-कण्टता और स्वर-विषमता उत्पन्न हो जान की आशंका है। वास्तव में यदि योसी जानेवाली भाषा पर अनुवादक का अधिकार है और उसकी ध्वनिमूलक सम्भावनाओं से वह परिचित है तो उसे इस कार्य में अधिक कठिनाई न होगी और तभी वह मवादों को एक-रस, वैचित्र्यहीन और फीके होने से बचा सकेगा।

नाटक के अनुवाद का अन्य महत्वपूर्ण तत्त्व है वातावरण की मृष्टि। प्रत्येक नाटक कोई न कोई सामाजिक परिवेश प्रस्तुत करता है और कभी-कभी विशेष प्रकार का मानसिक अथवा आध्यात्मिक वातावरण भी। पात्रों के मवादों द्वारा अनुवाद में उसकी रक्षा होना आवश्यक है। देहानी जीवन के नाटको में, धीरोगिक केंद्रों के यात्रिक जीवन के नाटकों में, प्रतीकात्मक महत्त्व के और रहस्यमय परिस्थितियों का चित्रण करनेवाले नाटकों में, वातावरण नाटकीय प्रभाव का मूलभूत अंग होता है। दोस्मपियर की त्रापेदिया में घेरती हुई नियति का आतंकपूर्ण आसदायक वातावरण सवाद-योजना में भी पूरी तरह परिलक्षित होता है। 'हैमलेट' के प्रारम्भिक मवाद ही मन में जैसे किसी आसन्न सङ्कट का लटक उत्पन्न करत हैं। यदि अनुवाद में यह प्रभाव अनुवाद की भाषा की अपनी विशेषताओं द्वारा न उत्पन्न किया जा सके, तो मूल नाटक का बहुत-सा भावात्मक सौन्दर्य भट्ट हो जायगा। मञ्चन अनुवाद की उदबद्धता में अधिक महत्वपूर्ण यह तत्त्व है जिसे हमारे बड़े-बड़े विद्वान् माहिर्यकार तक प्रायः नहीं निभा पाते। रवीन्द्रनाथ के प्रतीक नाटकों का ऐन्द्रजालिक वैभव, चैत्रद के नाटकों की मृदम आध्यात्मिक अवसादमयता, इमल के बुद्धि तथा स्ट्रिडवर्ग के प्रायः सभी नाटकों की विम्बोदक तीव्रता, अथवा आधुनिक नाटक-कारों में इमान्स्को की दृष्टिगोचर जीवन की अवास्तविकता तथा पिरान्देलो, सार्त्र, बेंकेट, एनुर्ड, आम्ब्रांते, टैनमो विनियम्स, आर्थर मिचर, आदि सभी प्रमुख आधुनिक नाटककारों के नाटकों का मञ्चन वातावरण, लगभग एक स्वतन्त्र सत्ता के रूप में नाटक की मूल विषय-वस्तु के सम्प्रेषण में सहायक होता है, जिसके निर्माण में नेमक मवादों की भाषा में तरह-तरह के काम लेना है। इन नाटकों का कोई अनुवाद उनके इन विभिन्न तत्त्वों की समुचित रक्षा

के बिना बहुत सफल नहीं हो सकता ।

रगमच पर प्रस्तुत करते समय निर्देशक माना उपकरणा और दृश्य तथा प्रकाश-योजना द्वारा इस वातावरण का निर्माण करता है, पर सवाद और उनकी भाषाओं में भी उस प्रभाव के लिए आवश्यक और उसके अनुरूप ध्वनियाँ, शब्द और वाक्य-योजना, तथा शैली होना जरूरी है । विशेषकर भिन्न देश-वाल, तथा भावात्मक सघनता, तन्मयता और तनाव आदि प्रभाव-तत्त्व सवादों की रचना द्वारा बहुत बार बने हैं और बनाय जा सकते हैं । किन्तु मूलतः इसके लिए अनुवादक का नाटकीय वातावरण के विषय में स्वयं संवेदनशील होना आवश्यक है, तभी वह इस तत्त्व को समझ और निर्मित कर सकेगा ।

नाटक के अनुवाद की अन्य कठिनाइयों में हास-परिहास और व्यंग के भाषान्तरण भी है । बहुत-से शाब्दिक वाग्वैशम्य का तो कोई अनुवाद हो ही नहीं सकता । फिर भी ग्रहसंनो तथा अन्य वामदी नाटकों का अनुवाद होता ही है । साधारण समीर नाटक में भी नाटकीय सवाद सदा व्यञ्जना प्रधान होते हैं और उनके लिए समुचित पर्याय और समानार्थी विभ्व तथा आसवन अनुवाद को खोजने पड़ते हैं । ऐसे सभी प्रयत्नों में मूल लेखक के इच्छित नाटकीय तथा रगमचीय उद्देश्य और प्रभाव का प्रस्तुत करने का प्रयत्न अधिक वाछनीय है, शब्दों का अनुवाद इतना नहीं ।

अभी तक सामान्य रूप से नाटकों के अनुवाद की मुख्य कठिनाइयों और विशेषताओं पर विचार किया गया है । पर नाट्य-साहित्य के कुछ ऐसे विशेष रूप भी हैं जिनके अनुवाद की इनके अतिरिक्त विभिन्न समस्याएँ हैं, जैसे काव्य नाटकों तथा संस्कृत नाटकों के अनुवाद । विशेषकर शेक्सपियर, यूनानी नाटकों, तथा रवीन्द्रनाथ के काव्य नाटकों के अनुवाद में कई प्रकार की कठिनाइयाँ सामने आती रही हैं । शेक्सपियर के नाटक ससार की सभी भाषाओं में अनूदित हुए हैं, पूर्णतः पद्य में, पूर्णतः गद्य में तथा मिश्रित गद्य और पद्य में । सभी यूनानी नाटकों के अंग्रेजी तथा अन्य योरोपीय भाषाओं में पद्यानुवाद हुए हैं । कई भारतीय भाषाओं में भी शेक्सपियर के सफल पद्यानुवाद हैं, पर रगमच पर सफलता प्रायः गद्यानुवादों को ही अधिक मिली है ।

नाटक के अनुवाद के सम्बन्ध में ऊपर जिन विशेष आवश्यकताओं और वन्धनों का उल्लेख किया गया है उन्हें देखते हुए यह कहा जा सकता है कि साधारणतः काव्य नाटकों का अनुवाद सययुक्त उदात्त गद्य में करना अधिक उपयोगी सिद्ध होगा । विशेषकर अ-भारतीय भाषाओं से भारतीय भाषाओं में अनुवाद के विषय में तो यह अत्यन्त ही आवश्यक है, क्योंकि साधारणतः उनके स्वर संगीत, वाक्य और पद-रचना, छंद-विधान तथा विभ्व-योजना में इतना मौलिक अन्तर है कि नाटकीय तत्त्व के साथ इन सब बातों का निर्वाह लगभग

असम्भव हो जाता है। इसके अनिर्दिष्ट जब तक भारतीय भाषाओं में, विशेषकर हिन्दी में, पर्याप्त संख्या में मौलिक काव्य नाटकों की रचना द्वारा काव्य नाटक की एक अधिक नमनीय, अभिव्यञ्जनापूर्ण, सशक्त तथा समर्थ भाषा-निर्मित नहीं हो जाती तब तक धरोजी से काव्य नाटकों का पद्यानुवाद व्यर्थ परिध्यम है। पिछले वर्षों में रेडियो के लिए कुछेक गेय रूपक तथा काव्य नाटक लिखे गये हैं जिनसे इस दिशा में भाषा को कुछ शक्ति प्राप्त हुई है। पर जब तक ऐसा प्रयत्न रंगमंच के लिए और व्यापक रूप में नहीं होता तब तक काव्य नाटक में अभिव्यक्ति को मूल माध्यम भाषा इतनी अपर्याप्त, अशक्त और अनुपयुक्त रहेगी कि सफलता बड़ी सदिग्ध है। पिछले दिना इस प्रकार के जो प्रयत्न किए गए हैं वे इसके प्रमाण हैं। वक्त्रजो के लेक्सपियर के अनुवादों में पद्यात्मकता तो है पर काव्य प्रायः अधिकांश स्थलों पर अनुपस्थित है नाटकीयता की तो बात ही क्या! किन्तु जैसा ऊपर कहा गया संयुक्त सधन गद्य में काव्य-नाटकों का सफल अनुवाद संभव है और होना चाहिए।

काव्य-नाटक में वास्तव में पद्यात्मकता ही एक विशेष तत्त्व है जिसकी अनुवाद में रक्षा कठिन है—संभवतः यह उतना अनिवार्य भी नहीं है—अन्यथा भावों की काव्यात्मकता, अनुभूति तथा चरित्र-संघात की काव्यात्मक उपलक्ष्य और उसकी अभिव्यक्ति के बिना कोई भी श्रेष्ठ नाटक नहीं बनता। भावों के काव्य का, जीवन के मूल उत्स और परस्पर मानवीय सम्बन्धों की सधन अनुभूति का, उद्घाटन ही श्रेष्ठ रंग-नर्तक का कर्तव्य और धर्म है। नाटक के किसी भी श्रेष्ठ अनुवादक को मूलतः यह पहचान होनी ही चाहिए, पर काव्य नाटक के कुछेक शिल्पगत सूक्ष्मताओं का ज्ञान भी संभवतः कुछ अधिक अपेक्षित है।

जहाँ तक संस्कृत नाटकों के हिन्दी अनुवाद का प्रश्न है उसमें कुछ अन्य प्रकार की प्राविधिक उत्तमता है। संस्कृत नाटक का रंग शिल्प पश्चिमी रंगमंच से प्रभावित आधुनिक नाट्य पद्धति से बहुत भिन्न है। वे संबंधों भिन्न प्रकार की सांस्कृतिक तथा बौद्धिक पृष्ठभूमि वाले दर्शकों के लिए रचे गये थे। अनुवादकों को उस रंग शिल्प और उसकी मौलिक मान्यताओं और रूढ़ियों से परिचय प्राप्त किए बिना उनके अनुवाद में हाथ न लगाना चाहिए। क्योंकि यह बात भी उतनी ही सत्य है कि संस्कृत नाटक रच प्रदर्शन के लिए ही गये थे, काव्य के रूप में केवल पढ़े जाने लिए नहीं। दुर्भाग्यवश, उनके अधिकांश उपलब्ध रूपान्तर रंगकर्मीयों ने नहीं, साहित्यकारों ने भी नहीं, संस्कृत पढ़ना न किये हैं, जो बड़े अन्धकार-मग्न और अन्वय से अधिक उपयोगी नहीं। इन महानुभावों को संस्कृत का ज्ञान चाहे जितना रहा हो, सर्वोच्च हिन्दी भाषा का ज्ञान बड़ा स्वल्प ही रहा है। पर आज संस्कृत नाटकों के वास्तविक सज्जनात्मक

और अभिनेय अनुवादों की आवश्यकता है जिसमें मूल रचना के काव्य और रंगशिल्प के सौन्दर्य का यथासंभव रूपान्तर प्रस्तुत किया जाना आवश्यक है।

इस कार्य में सबसे बड़ी बाधा संस्कृत नाटकों की अलंकार-बहुल बिम्ब-योजना और समास-प्रधान भाषा है। उसे अपेक्षाकृत सरल किन्तु काव्यात्मक कल्पनामूलक गद्य में प्रस्तुत करने का प्रयत्न होना जरूरी है। संस्कृत नाटकों का अनुवाद कल्पना प्रधान काव्य नाटकों की भाँति ही हो सकता है, और अन्य काव्य नाटकों की भाँति, तथा स्वयं मूल संस्कृत नाटकों की भाँति ही, उनके अनुवादों का प्रदर्शन भी मिश्रित और दीर्घ सहृदय सामाजिक के लिए ही हो सकता है, साधारण प्रेक्षक-वर्ग के लिए नहीं। संस्कृत नाटकों को मूल मान्यताएँ और उसका काव्यगन चमत्कार और वैचित्र्य निश्चित रूप से पर्याप्त सांस्कृतिक चेतना और संवेदनशीलता की अपेक्षा रखता है और उसे सर्वसाधारण के लिए प्रस्तुत कर सकने के उद्देश्य से उसके सरलीकरण अथवा परिवर्तन से उसका रूप विकृत, भ्रष्ट और सस्ता ही बन सकता है, गौरवपूर्ण नहीं। बहुत-कुछ ठीक उसी प्रकार जैसे खजुराहो के मूर्ति शिल्प का सांस्कृतिक महत्त्व भ्रंशित और संस्कृत व्यक्ति के लिए है, साधारण दर्शक के लिए तो वे परस्पर पर लुझी हुई कामोत्तेजक भावप्रियाँ और आसना की तस्वीरें भर हैं। संस्कृत नाटकों के पद्यों का अनुवाद भी काव्यात्मक गद्य में ही उचित है यद्यपि प्रदर्शन की आवश्यकता के लिए कुछ पद्यों का पद्यानुवाद जरूरी हो सकता है। मुख्य आवश्यकता इस बात की है कि विभिन्न पात्रों की अपनी-अपनी भाषा पाशानुरूप विविधता और विभिन्नता के साथ रूपान्तरित हो और समूचे अनुवाद में एक विशिष्ट काव्यात्मक स्वर व्याप्त रहे जो उसे यथार्थवादी नाटकों के स्तर पर उठाने में सहायक। इस दृष्टि से मोहन राकेश का 'मृच्छकटिक' का अनुवाद उत्तेजनीय है और सही दिशा की ओर संकेत करता है।

इस समूचे विवेचन में अनुवाद से मूलतः भाषान्तर द्वारा भाव और विचार तथा रचना-शिल्प के यथासंभव अविकृत सम्प्रेषण का अभिप्राय लिया गया है, देशकाल के अनुरूप परिवर्तन करके रूपान्तरका नहीं। यह एक विचारणीय प्रश्न है कि विशेषकर विदेशी नाटकों के अनुवाद में पात्रों के नामों, स्थानों और वातावरण आदि को अनुवाद की भाषा के क्षेत्र के अनुरूप परिवर्तित कर लेना चाहिए अथवा नहीं, जैसे भारतेन्दु ने शेक्सपियर के 'मर्चेंट ऑफ वेनिस' का अनुवाद 'दुर्लभ वधु' नाम से किया था। शेक्सपियर तथा मॉलियर के बहूत-से नाटक इस प्रकार रूपान्तरित हुए हैं और उन्होंने भारतीय रंगमंच पर विभिन्न भाषाओं में बड़ी सफलता भी पायी है। इस पद्धति में एक और तो साधारणतः मूल नाटकों के भावों, विचारों और शिल्प के सौन्दर्य की रक्षा कठिन हो जाती है, पर दूसरी ओर रंगमंच पर जगहों सम्प्रेषणीयता बड़ी

अधिक बढ़ जाती है। किन्तु ऐसे अधिकांश अनुवादों में मूल के साथ पूरा न्याय नहीं हो पाता और प्रायः ऐसे नाटक किसी विदेशी नाटक की छाया लेकर तैयार की गयीं। उसकी फीकी अनुकृति मात्र रह जाते हैं। यह प्रश्न रंगमंच की अपनी आवश्यकताओं के साथ अधिक सम्बद्ध है और नाटकों के अनुवाद की मूल भावात्मक विषय-वस्तु-परक तथा शिल्पगत आवश्यकताओं से उसे भलग ही रखना चाहिए।

वास्तव में देखा जाय तो अनुवाद का सभी कार्य भाषागत जितना है उससे कहीं अधिक मूल रचना के भाव और विषय-वस्तु से संबंधित है। किन्तु नाटक जैसी दोहरी सर्जनारम्भ विधा के क्षेत्र में तो वह बहुत बड़ी मात्रा में रंगमंच और नाटक के गहरे व्यावहारिक ज्ञान और अनुभव से सम्बन्धित कार्य है, विशुद्ध साहित्यिक अथवा भाषामूलक कार्य नहीं। हमारे बहुत से साहित्यिक, और विशेषकर विश्वविद्यालयों के आचार्यगण अपने अहंकार में नाटक के एक भिन्न अभिव्यक्ति माध्यम होने के सत्य को नहीं देखने और शास्त्रीय अथवा अन्य साहित्यिक रचनाओं की भाँति शोभित और सस्कृतनिष्ठ भाषान्तर पर जोर देते हैं। इसी कारण दुर्भाग्यवश प्रतिष्ठित अर्ध-सरकारी तथा व्यवसायी प्रकाशन संस्थाओं द्वारा प्रकाशित अधिकांश अनूदित नाटक प्रायः रंगमंच में किसी काम नहीं आते और उनसे न तो हिन्दी के रंगमंचोपयोगी नाटक साहित्य की बनी दूर होती है न रंगमंच के विकास में तथा अन्य मौलिक नाटक साहित्य की रचना में ही कोई सहायता मिलती है। जितने शीघ्र नाटकों के अनुवाद कार्य से इन साहित्यकारों का बरद हस्त हटाया जा सकेगा उतने शीघ्र ही हिन्दी में नाटकों के अभाव की समस्या सुलभने में सुविधा हो सकेगी।



(आ) हिंदी रंगमंच : परंपरा और प्रयोग के सूत्रों का अन्वेषण

लगभग एक शताब्दी पहले जब अन्य भारतीय भाषाओं के साथ हिंदी में भी आधुनिक रंगमंच का प्रारंभ हुआ तो यह जहाँ एक ओर अंग्रेजी साहित्य के परिचय-अध्ययन का, अंग्रेज शासकों के मनोरंजन प्रचारों के अनुकरण का परिणाम था, वहीं साथ ही वह देश की प्राचीन संस्कृत और मध्ययुगीन प्रादेशिक नाट्य परंपराओं के नये सिरे से अन्वेषण का परिणाम भी था। यही कारण है कि उस समय देश की लगभग प्रत्येक भाषा में जो नयी रंगमंचीय गतिविधि प्रारंभ हुई, उसकी तात्कालिक प्रेरणा विज्ञानीय होने पर भी उसकी भाववस्तु और रूपावृत्ति किसी भी पाश्चात्य नाट्य प्रकार से भिन्न ही नहीं थी बल्कि सम-सामयिक प्रादेशिक नाट्य रूपों से अव्यधिक प्रभावित भी थी। यह सत्य जिस प्रकार मराठी के प्रारंभिक नाटक 'सीता स्वयंवर' से, बंगाल के 'शाकुंतल' से, बंगाल के 'विद्यामुंदर' से, स्पष्ट है, वैसे ही भारतेन्दु के नाटकों से भी। भारतेन्दु के 'प्रेमघर नगरी', 'भारत दुर्दशा', 'चंद्रावलि' में, यहाँ तक कि 'सत्य हरिश्चंद्र' में भी, विभिन्न पारंपरिक और पाश्चात्य नाट्य प्रकारों का दिलचस्प मिश्रण है। वास्तव में एक तीव्र प्रेरणा और आत्म सजगता ने रंगमंचीय कार्य-कलाप को एक नयी सार्थकता प्रदान की थी जिसके फलस्वरूप एक नया भारतीय नाट्य प्रकार रूप ले रहा था। पाश्चात्य प्रेरणा और प्रभाव के अंतर्गत प्राचीन तथा मध्ययुगीन भारतीय नाट्य परंपरा का यह सर्वथा नवीन अन्वेषण था।

हिंदी रंगमंच का लगभग तत्कालीन समानांतर अंगला चरण था पारसी रंगमंच जिसका मूल प्रारंभ गुजराती में १८५२ में हुआ। यह रंगमंच मूलतः अर्धोपजीवी था, उसका उद्देश्य अधिकाधिक मनोरंजन द्वारा अधिकाधिक धनो-पार्जन ही था। किंतु उसकी प्रेरणा एवं साहसी वणिज समुदाय को विदेशी सत्कारों से प्राप्त होने पर भी, उमका भी स्वरूप मूलतः स्थानीय रंग प्रकारों से निर्धारित हुआ। हमारे देश का प्रारंभिक तथा अधिकांश परवर्ती पारसी नाटक उस युग के किसी योरोपीय या अंग्रेजी नाट्य प्रकार जैसा नहीं था। योरोप में उस समय यथार्थवादी रंगमंच का उदय हो रहा था और बीसवीं सदी का प्रारंभ होने-होने यथार्थवादी परंपरा के अधिकांश सर्वश्रेष्ठ नाटक—इन्तम,

स्ट्रिडवर्ग, तालस्ताय आदि के विश्व विख्यात नाटक—लिखे जा चुके थे और रंगमंच पर महत्त्वपूर्ण यथार्थवादी निर्देशक और अभिनेता प्रकट हो चुके थे। उस युग में हिंदी में पारसी रंगमंच का—और उसी के समानांतर प्रायः प्रत्येक भाषा की व्यवसायी नाटक मंडलियों का—वह रूप विभिन्न नाट्य परंपराओं के एक नवीन भारतीय मिश्रण का ही सूचक है। शेक्सपियर के नाटक अपने विभिन्न रूपांतरों, छायावादों, भाषानुवादों में इसीलिए भारतीय रंगमंच में पूरी तरह खप गये, क्योंकि उनकी प्रकृति बहुत सी बातों में प्राचीन संस्कृत नाट्य परंपरा से मिलती थी और उन्हें आधार बना कर ऐसा रंगमंच तैयार किया जा सकता था जो पाश्चात्य और भारतीय नाटक की रुढ़ियों, व्यवहारों और पद्धतियों का कोई मिला-जुला रूप हो। इसी कारण अवलम्बनीय, चमत्कारपूर्ण कार्य व्यापार से रोमांचित पारसी रंगमंच पर संगीत और नृत्य की इतनी प्रधानता होती थी, धीरे-धीरे और छोटी-छोटी भरमार रहती थी, पूरे अभिनय में एक प्रकार की कृत्रिम नाटकीयता, भावुकता, उच्छ्वास-प्रधानता और सहज समर्थता होती थी; समानांतर कथा के रूप में चलनेवाला हास्य, 'कॉमिक', भी प्रायः भँडेली और मक्ल के स्तर पर प्रकटित, अनगँल तथा प्रयाध चरता था, दृश्यवध में निस्संदेह लिपटर्षा परदे पर यथार्थवादी ढंग के दृश्य चित्रित होने थे जो दृश्यमूलक तत्वों को भड़कीला, रंगीन, और आकर्षक बनाने में सहायक समझे जाते थे।

प्रसाद के नाटक एक भिन्न स्तर पर पारसी रंगमंच के युग की ही धरम उपलब्धि के सूचक हैं। प्रसाद के नाटक पारसी रंगमंच की बुनियाद पर ही घड़े हैं, उनका कार्य-व्यापार का विन्यास, दृश्य संयोजन, रूपवध, सब कुछ पारसी रंगमंच की रुढ़ियों और व्यवहारों से निर्धारित हुआ है। प्रसाद का महान योगदान इस में है कि अपने नाटकों में उन्होंने एक भिन्न प्रकार की सामाजिक-सांस्कृतिक चेतना का प्रन्वेषण किया, नाटक और रंगमंच दोनों को सर्जनात्मक स्तर प्रदान किया और सार्थक बनाया। इसीलिए प्रसाद के नाटक अभी प्रकार मधोपयुक्त हैं जैसे पारसी रंगमंच के अन्य नाटक, यद्यपि रंगमंच की दृष्टि से आगा हथ में कुछ नाटकों का रूपवध वही अधिन सुगठित और कुशलता-पूर्ण है।

फिर पारसी रंगमंच अपनी ही आंतरिक कृत्रिमता, जडता और विसंगतियों के कारण धीरे-धीरे अतंत नष्ट हो गया। उसकी इस परिणति का एक कारण यह भी था कि पारसी रंगमंच हिंदी क्षेत्र में मूलतः अजनबी था, बाहरी और विदेशीय था, उसका प्रदेश के सांस्कृतिक मानस के साथ राश्ट्रियता का वाचक के मावजूद भाषा के साथ, जीवन के साथ कोई आंतरिक संबंध न था, उसकी कुरूपता, कृत्रिमता भी हिंदी-भाषी जनता की धपनी न थी, उसने

सचालक भी अन्य प्रदेश के, अन्य भाषा भाषी, अन्य तथा भिन्न सांस्कृतिक परिवेश की उपज थे। पारसी रंगमंच के स्वरूप और उसकी इस परिणति की विस्तार से चर्चा का यह अवसर नहीं है। किंतु हिंदी रंगमंच की परंपरा का सहो परि-
प्रेक्ष्य में आवलोकन उसके इस दौर को ठीक से समझे बिना कठिन है। पारसी रंगमंच ने हिंदी रंगमंच के विकास और स्वरूप पर बड़ी गहरी बुनियादी छाप छोड़ी है और परवर्ती काल के पृथ्वी गिष्टसं और सम-सामयिक चलन-चलावट की मूल लाइट बपनी तथा समग्र उन्ही आदर्शों और मूल्यों को अभिव्यक्त करने वाला दिल्ली का श्री घाटस बनव, अथवा हिंदी प्रदेश के विभिन्न नगर और बस्वों के नाट्य दल उसी परंपरा को अधिक अनात्म रूप में बार-बार अभिव्यक्त करने रहते हैं। यदि वह परंपरा प्रदर्शन की अपनी और गहरी तथा स्थायी होनी तो अन्य प्रदेशों की भांति आज यहाँ भी उमका एक अन्य रूप दिखाई पड़ता होना, और जो मयार्थवादी पादचात्य प्रभाव हलका-फीका-सा केवल नाटका में आया वह रंगमंच पर भी प्रकट होना। सम्भवतः तब आज के गभीर हिंदी रंगमंचों का सघर्ष और भी अधिक तीव्र और तीला होना, यद्यपि निस्संदेह तब वह बंगला, मराठी आदि भाषाओं की भांति अधिक वास्तव और जीवत तथा सार्थक भी होना। पर उसकी चर्चा बाद में करेंगे।

किंतु पारसी रंगमंच नष्ट होने के साथ ही हिंदी रंगमंच की निरंतरता फिर से नष्ट हो गयी और देश की सांस्कृतिक चेतना पर बढ़ता हुआ मयार्थ-
वादी प्रभाव अधिकतर-सा केवल नाटक पर ही हुआ, अथवा स्कूलों कालेजों और विश्वविद्यालयों में मया-नवा होनेवाले प्रदर्शनों पर। तीसरी और चौथी दशक में हिंदी रंगमंच का अल्पप्राण किया-नताप शिक्षा संस्थाओं में सीमित हो कर रह गया और उसका मयध पूरी तरह विदेशी नाटक से जुड़कर भारतीय रंग परंपरा से एकदम टूट गया। यही कारण है कि दूसरे महापुट के समय और स्वतंत्रता के पूर्व और बाद में हिंदी रंगमंच का घटवना-सा नवोत्थान सीधे ऊपरी बाह्य मयार्थवादी स्तर पर आरंभ हुआ, जब कि अन्य भाषाओं में पहले मयार्थवाद की स्थापना के लिए एक गहरा कलात्मक सघर्ष की आवश्यकता हुई। परंपरा के साथ सघर्ष और सामयस्य की यह विभिन्नता आज के बंगला या मराठी तथा हिंदी रंगमंच की स्थिति की विभिन्नता में ही प्रकट है।

चलन-चलावट की मूललाइट बपनी को छोड़ दें तो आज हिंदी में नियमित रूप से चलनेवाला व्यवसायी रंगमंच नहीं है, जबकि अन्य बहुत-सी भाषाओं में विभिन्न स्तर पर और विभिन्न स्थितियों में नियमित व्यवसायी रंगमंच है। इसलिए अधिकांश हिंदी रंगमंचों में गतिविधि अव्यवसायी, शोकिया (अमेचर) ही है। इसमें भी बहुत बड़ा भाग शिक्षा संस्थाओं के नाटक समारंभ या वर्ष में एक-एक नाटक करनेवाले बनवा की, अथवा अभिनय प्रेमी युवक-युवतियों के

आत्मप्रदर्शन अथवा मनोरंजन के लिए होनेवाली, भक्तिविधि का है। किसी गहरी कलात्मक चेतना या प्रेरणा से रगकार्य में लगे हुए दब हिंदी में उंगलियों पर गिनने लायक भी नहीं है। इनके भी रगकार्य का स्तर बड़ा असमान है। जहाँ कई भाषाओं के रगमच में मुख्य टकराहट व्यावसायिकता और गंभीर कलादृष्टि के बीच केन्द्रित होती जा रही है, वहाँ हिंदी में अभी तब युनियादी प्रश्न यह बना हुआ है कि किसी न किसी प्रकार कंसा न कंसा व्यवसायी रगमच स्थापित कर दिया जाये, उसका कलात्मक स्तर चाहे जो हो। हिंदी क्षेत्र के अधिकांश रगकर्मी सोचते हैं कि पहले नियमित व्यवसायी रगमच बने तो सही, कलात्मकता की बात बाद में देखी जायगी। आंतरिक दुर्बलता के प्रतिरिक्त क्लिप्त प्रभाव से भी, मनोरंजन और लोकप्रियता ही हिंदी रगमच के आवर्त हैं, रगमच के संबंध में अनुभूति और दृष्टि के, रूप और अभिव्यक्ति के, कला और सस्कार के, प्रश्न उठाना साहित्यिकों का दिमागी कितूर समझा जाता है—हिंदी रगमचीय क्षेत्रों में अभिरचिसंपन्न साहित्यिक-कलात्मक पृष्ठभूमि-युक्त रगकर्मी सुस्पष्टिमे समझे जाते हैं और सदेह की दृष्टि में देखे जाते हैं।

वास्तव में हिंदी रगमच की युनियादी समस्या है उसे मनोरंजन के साधन के स्तर से उबारना और उसमें अनुभूति की सार्वभौमता, दृष्टि की गहनता और रूप की कलात्मकता की स्थापना द्वारा उसे एक महत्वपूर्ण और मानवाय कार्य की श्रेणी प्रदान करना। यदि रगकार्य निरा दिलबहाव है तो उसके पीछे भाषापन्थी करने से कोई लाभ नहीं। पर उसके द्वारा जीवन के गहनतम पथार्थ से साक्षात्कार संभव है, बल्कि शायद ऐसा बहुमुखी साक्षात्कार संभव है जो किसी अन्य अभिव्यक्ति माध्यम द्वारा उपलब्ध नहीं, तो इस समय की अनिवार्य आवश्यकताओं से सामना करना तात्कालिक कार्य है। इसका अर्थ है कि रगमच शौकीन अथवा आत्मप्रदर्शन प्रेमी व्यक्तियों का कार्य नहीं, गंभीर तथा आत्मा-अन्वेषणवादी व्यक्तियों का, आत्मानुशासित और निष्ठावान व्यक्तियों का, परिश्रम तथा सहयोग कर सकनेवालों का, कलात्मक दायित्व के लिए सुविधाओं का त्याग करने का साहस और क्षमतावाले व्यक्तियों का कार्य है। हिंदी ही नहीं, देश के समस्त व्यवसायी रगमच में यह शायद कहा जाता है कि रगकर्मी जिम्मेदार नहीं होने समय से पूर्वाम्नास के लिए नहीं आते, 'पार्ट' याद नहीं करते, आत्म-प्रदर्शन और प्रचार को सबसे अधिक महत्व देने हैं, इत्यादि। पर यह एक ऐसा प्रतिविरोध है जो बड़ी आवश्यकता का सूचक है। वास्तव में गंभीर रगमच में ऐसे रगकर्मी के लिए कोई स्थान नहीं जो जिम्मेदार नहीं है। किसी की सुशामद करने आप उसे कलात्मक अभिव्यक्ति के लिए प्रेरित नहीं कर सकते। जो अनुशासित नहीं हो सकते, जो परिश्रम नहीं कर सकते, जो सुविधाओं का त्याग नहीं कर सकते, उनके महारे अच्छा रगमच कभी नहीं बनेगा; इसलिए

उनकी उपस्थिति में आज भी कोई विशेष लाभ नहीं। सम्भव हिंदी रगमच आज उस अवस्था में आ पहुँचा है जब यह स्वीकार किया जा सके कि रगमच तुनक मित्राज फैजनेवल युवक-युवतियों का वनव नहीं जहाँ वे शाम का वक्त दिलचस्प ढंग से बिताने के लिए इकट्ठे हो सकें। रगमच ऐसे लोगों का कार्य क्षेत्र है जो उनके माध्यम से जीवन में एक नये प्रकार का साक्षात्कार करना चाहते हैं, जो अपने आपको उनके माध्यम में खोजने हैं और इस प्रकार और दूसरे लोगों को भी ऐसे साक्षात्कार में महायत्ना देने हैं। इसी में यह प्रश्न इतना महत्वपूर्ण नहीं है कि रगमच व्यवसाय के रूप में स्थापित होगा है या नहीं, बल्कि यह है कि वह किसी सार्वक मानवीय साक्षात्कार का साधन बन सकता है नहीं।

वास्तव में व्यवसायी रगमच की स्थापना के प्रश्न को इसी परिप्रेक्ष्य में देख सकता बड़ा आवश्यक है। जहाँ व्यवसायी रगमच रगकर्मियों को अपनी संपूर्ण शक्ति के साथ अपने कार्य में जुटने की संभावना प्रस्तुत करता है, वहीं यह मंच है कि सत्कार में अधिवास उत्कृष्ट, उत्प्रेक्षणीय और महत्वपूर्ण रगकार्य, जिसने रगमच को नयी दिशा दी और नयी सार्वकता प्रदान की है, गभीर अव्यवसायी कर्मियों ने ही किया है। हमारा देश भी इसका अपवाद नहीं। सत्कार का अधिवासी रगमच ऐसी अथवा प्रतिप्रेक्षिता और अर्थ-वारी वृत्ति से आक्रांत है कि किसी अर्थवत्ता का, किन्हीं मूल्यों का प्रश्न ही वहाँ नहीं उठता। हिंदी के अपने सदस्य में यह प्रश्न इसीलिए और भी तीव्रता प्राप्त कर लेता है क्योंकि हमारे पास कोई व्यवसायी मंच नहीं है। किंतु सम्भवतः यह दुर्भाग्य नहीं, एक हृद तक सीमागम्यपूर्ण परिस्थिति है। हिंदी रगमच को किसी समृद्ध व्यवसायी रगमच और उसकी मूल्यहीनता, भ्रष्टाचार और विवृति के शक की नहीं डोना है, किसी युगनृणा के मोह की नहीं वाटना है। उसके लिए संभव है कि वह सीधे ही सार्वक कार्य से प्रारम्भ कर सके, चाहे वह प्रारम्भ अथवा भाषाओं के रगमचों की तुलना में अपेक्षाकृत निम्नतर घरातल से ही क्यों न होना हो। हिंदी रगमच का गभीर कर्मी यदि अपनी इस स्थिति के सही स्वरूप को पहचान सके तो वह बहुत से अनावश्यक निरर्थक श्रम से, बंद गलियों में भटकने से, बच सकता है।

अभी तक हिंदी रगमच की परंपरा और उसके साथ आज के रगकर्मियों के मंच के बाह्य पक्षों की ही चर्चा की गई। रगमच जैसी अपेक्षाकृत अलविश-मित विधा में यह सम्भव अनिवार्य भी है और आवश्यक भी। जहाँ प्रारम्भ से ही प्रारम्भ है वहाँ प्राथमिक स्तर की चर्चा से कोई छुटकारा नहीं। किंतु निस्संदेह किसी भी सर्जनात्मक कार्य की मांति रगकार्य का भी गहरे रचनात्मक स्तर पर आकलन आवश्यक है। दुर्भाग्यवश व्यापक रूप में रगमृष्टि और

रंगानुभूति के अभाव में ऐसे आकलन के वास्तविक उपसब्धि पर आधारित न होकर निरंतर सामान्य सिद्धांतों के विवेचन में खो जाने की आशंका है। किंतु जैसा पहले कहा गया, यह एक शक्ति का कारण भी बन सकता है और यह असंभव नहीं कि वास्तविक सार्थक रंगानुभूति की खोज ही नयी सार्वक रंग सृष्टि की स्थापना भी सिद्ध हो।

हिंदी क्षेत्र के पिछले पंद्रह-बीस वर्षों के कार्यकलाप पर दृष्टि डालें तो आठ-दस से अधिक प्रदर्शन ऐसे न निरलंघ्य जिनमें किसी सार्वक रंगानुभूति का संप्रपण भी हो सका हो तथा जिनकी प्रस्तुति में कोई नवीन कलात्मक आध्यात्म भी हो। सभी क्षेत्र के निर्देशन में इष्टा द्वारा प्रस्तुत विजय भट्टाचार्य का 'अंतिम अभिलाषा' दिल्ली पार्ट थिएटर द्वारा प्रस्तुत विष्णु प्रभाकर का 'होरी' दामा नन्द जालान और इब्राहिम अल्काजी द्वारा प्रस्तुत मोहन राकेश का 'आपाठ का एक दिन', अल्काजी तथा सत्यदेव दुन द्वारा प्रस्तुत धर्मवीर भारती का 'अथा युग', प्रयाग रंगमंच द्वारा प्रस्तुत विपिन अग्रवाल का 'तीन अपाहिज', कुछेक उल्लेखनीय प्रदर्शन कहे जा सकते हैं। हिंदी क्षेत्र इतना विस्तृत है कि कुछेक उल्लेखनीय प्रदर्शन अवश्य ही और भी कहीं हुए होंगे। इनके प्रतिरिक्त विभिन्न क्षेत्रों में उपेन्द्रनाथ अग्र, जगदीशचंद्र मायूर, सहमी नारायण लाल के नाटकों के प्रदर्शन भी किसी हद तक न्यायवता के साथ हुए हैं। इन में मोरपीय तथा अन्य भारतीय भाषाभाषा के नाटकों के अनुवादों के प्रदर्शन भी जोड़े जा सकते हैं, जिनमें से कुछेक ने हिंदी में मौलिक नाटकों की कमी को देखते हुए, हिंदी रंगमंच को अवश्य ही विनिष्पत्ता और गहराई प्रदान की है। किंतु हिंदी क्षेत्र के विभिन्न नगरों में प्रायः प्रदर्शित होनेवाले अधिकांश नाटक तथाकाथन रंगमंचीय बाटि के ही होते हैं, जिनमें सस्ती सामग्रियों, प्रहमना अथवा उद्देश्यपरक तथाकथित समस्यामूलक नाटकों की ही भरमार रहती है। कुल मिला कर हिंदी रंगमंच पर उपर्युक्त रंगानुभूति में एक और पर्याप्त विविधता नहीं है दूसरी ओर उनकी कोई निश्चित निरलंघ्य दृष्टि, कोई अपना व्यक्तित्व कोई विनिष्पत्त शैली या शैलियाँ भी नहीं हैं। महत्त्वपूर्ण प्रगुतियाँ अधिकांश यथार्थवादी नाटकों की हैं यद्यपि 'अथा युग' और 'तीन अपाहिज' जैसे यथार्थवादी प्रयोग भी हुए हैं।

वास्तव में हिंदी की नाट्य परंपरा में परिलुप्त नाट्यात्मक, आंतरिक यथार्थवाद की अवस्था अभी आयी ही नहीं। पहले कहा गया है, हिंदी में यथार्थवाद केवल निष्ठा संस्थापना में अथवा नाटकों के अनुकरण में लिये गये नाटकों तक सीमित रहा। दूसरे महाभूत और स्वतंत्रता के बाद रंगमंच पर प्रगुत यथार्थवादी नाटक अधिकांश मनही और छिड़ने लगे हैं। केवल पिछले कुछ वर्षों में लिये गये दो-चार यथार्थवादी नाटक ही ऐसे हैं जो अनुभव की

गहराई में प्रवेश करते हैं, जो भावों के काव्यिक कार्य-व्यापार के रूप में प्रस्तुत करने हैं। पर उनकी भी अभी कोई निश्चित स्थिति नहीं बन सकी है। हिंदी रगमच का निर्देशक, अभिनेता, और रगशिल्पी अभी तक आंतरिक, काव्यात्मक मयार्थ को गहराई से अभिव्यक्त करने का अभ्यास नहीं हो सका है, उसमें निपुणता या सार्थकता की तो बात ही दूर है। हिंदी रगमच पर अभी तक स्वसन या चेखव के मूढमसवेदनशील, अभिव्यज्जनापूर्ण प्रदर्शन नहीं हुए हैं। उन प्रथवा उन-जैसे नाटकों के प्रयोग के अनुभव के बिना हिंदी रगकर्मी अभिव्यक्ति की कोई प्रौढ़ता प्राप्त कर सकना है इसमें सन्देह है। राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के प्रतिरिक्त नाट्य सगठन नहीं के बराबर है जिसके द्वारा प्रस्तुत नाटकों में न केवल महत्वपूर्ण मौलिक हिंदी नाटक, बल्कि पाश्चात्य रगमच की महत्वपूर्ण शैलियों के प्रमुख नाटक भी, सम्मिलित हों। विभिन्न शैलियों के नाटकों के अभाव में हिंदी रगमच और कर्मियों के अत्यधिक सीमित, संकुचित और आत्मस्थ रह जाने की बड़ी भारी आशंका है। इसलिए इन बातों की बड़ी भारी आवश्यकता है कि गभीर रग सगठन अपने नाटकों के चुनाव को अधिक व्यापक बनाने का प्रयत्न करें और महत्वपूर्ण नाटकों के प्रदर्शन द्वारा अपनी अभिव्यक्ति की परिधि का विस्तार करके दर्शक वर्ग को बृहत्तर रगानुभूति सुलभ बनायें।

रगमच पर परंपरा और प्रयोग के संबंध का प्रश्न इस स्थिति से बड़ी घनिष्टता से संबद्ध है। उसका स्वरूप और स्तर ठीक वही नहीं है जो हिंदी कविता या कथा साहित्य में दिखाई पड़ता है। नाटक जैसे भी कई स्तरों पर सामूहिक विधा है जो किसी समुदाय द्वारा स्वीकृत रुढ़ियों पर आधारित रहती है। ये रुढ़ियाँ स्थायी या क्षायन नहीं हैं, वे बदलती हैं। पर उनकी आंतरिक परिवर्तनशीलता व्यक्तिमूलक कलाप्राप्ति से भिन्न प्रकार की गति से निर्धारित होती है। हिंदी रगमच के क्षेत्र में काव्य प्रथवा कथा साहित्य के अनुशीलन के आधार पर अपने मानदंड स्थिर करनेवाले समीक्षकों और नाट्य प्रेमियों के ऊपर यह विशेष दायित्व है कि वे रगकार्य की आंतरिक विकास गति को समझे बिना निष्कर्ष निकालने की जल्दी न करें। यह समझना अत्यंत आवश्यक है कि जीवन के काव्यिक दृश्यकार्य-व्यापार के रूप में अभिव्यक्त कर सकने के लिए, अनुभव के गहनतम स्तरों का साक्षात्कार स्वयं करने और दर्शक-वर्ग को करा सकने के लिए, सबसे पहले रगकर्मी के मातृमन में पर्याप्त बहुपक्षीयता आवश्यक है। हिंदी रगकर्मी के सामने, बल्कि भारतीय रगकर्मी के सामने, प्रश्न किसी पूर्व निर्धारित भाव निरूपणता (एन्जिनेयन) या संगतिहीनता (ऐम्बिडें) के अन्वेषण का नहीं, बल्कि एक अधिक सवेदनशील रग शैली विकसित करने का है। वह शैली वर्णनात्मक हो या अभिव्यज्जनात्मक, रुढ़िपरक या नाट्यचर्मी, मादृश्यमूलक या प्रतिनिधान भूतक, यथार्थवादी या अ-यथार्थवादी—यह प्रश्न बहुत हद तक

अभी शास्त्रीय है। ऐसा लगता है कि अभी देर तक हमारे रगमच की प्रधान शैली आंतरिक वाक्यात्मक यथार्थवादी ही रहेगी जो महरी भावानुभूति को अभिव्यक्त करने में समर्थ हो, केवल बाह्य परिवेश और व्यवहार मात्र को ही नहीं। इस समय जो एक ओर अत्यधिक बाह्यपरकता और दूसरी ओर विभिन्न शैलियों के आपसी मिश्रण की स्थिति हिंदी रगमच पर दीखती है, उसका अंत करके अभिनय, गति-विज्ञान, दृश्यबोध, प्रकाश-योजना आदि, रगाभिव्यक्ति के सभी पक्षों में अन्विति की खोज करना रगकर्मी का सबसे प्रमुख और आवश्यक दायित्व है। हिंदी रगमच के प्रयोग की एक अत्यंत महत्वपूर्ण दिशा अन्विति का यह अनुसंधान ही है।

वास्तव में इस अन्विति का अनुसंधान ही किसी भी रगमच के लिए आत्म परिचय के अन्वेषण का आरंभ है। रगमच पर परंपरा और प्रयोग की समस्या मूलतः इसी स्तर पर जुड़ी हुई है। पिछले दिनों हिंदी में इस बात की चर्चा होने लगी है कि हमारा रगमच अपनी भारतीय परंपरा से, प्राचीन सस्कृत और लोक नाट्य के व्यवहारों और रुढ़ियों से, बहुत कुछ ग्रहण कर सकता है। विशेषकर पाश्चात्य रगमच में प्राच्य रगमचों की रुढ़ियों और व्यवहारों के उपयोग की ओर ध्यान देने के कारण, श्रेष्ठ तथा अन्य पाश्चात्य नाट्यकारों-निर्देशकों-अभिनेताओं के माध्यम से, अपने पुराने रगमच की कुछ विषयताओं की ओर हमारा ध्यान भी आकर्षित हुआ है। उदाहरण के लिए, परंपरागत भारतीय रगमच में देश-काल की अन्वितिया का बोध नहीं, कार्य-व्यापार की गति को रग द्वार की, दृश्यबोध की, स्थिरता नहीं जकड़ती, कार्य-व्यापार में एक अपूर्व निरंतरता, तरलता मौजूद रहती है, अभिनय में नृत्य मूलक गतियों और गीत तथा संगीत का प्रयोग होता है, उसमें एक प्रकार का महावाक्यत्व, दृश्य पटल का विस्तार अपनाता संभव हो पाता है। निम्नोद्देह के मय महत्वपूर्ण तत्त्व हैं जिनका सर्जनशील रगकर्मी आवश्यकतानुसार उपयोग कर सकता है और यह हिंदी तथा भारतीय रगकर्मी के सोमान्य का बात है कि उसे ये सब तत्त्व अपनी ही परंपरा से प्राप्त हैं। किंतु वे कोई जादू की छड़ी नहीं हैं जिनके हाथ में बैठ ही प्रदर्शन वाक्यात्मक हो जाएगा। मुख्य बात यह है कि वे भी साधन ही हैं साध्य नहीं। रगाभिव्यक्ति का रूप, उमम प्रयुक्त व्यवहार और रुढ़ियाँ, अनुभूति के स्वरूप और स्तर में ही निर्धारित हो सकता है। उनकी यात्रिव स्थापना हिंदी रगमच के कलात्मक विकास में सहायक नहीं हो सकेगी। परंपरा से परिचय और तपक निम्नोद्देह आवश्यक है, पर उससे भी अधिक आवश्यक है उस परंपरा का सर्जनशील अन्वेषण जो किसी मार्गक अनुभूति में साक्षात्कार, और उसकी अभिव्यक्ति के प्रयास में, अतएव एक कलात्मक, सौंदर्य-मूलक अन्विति के अन्वेषण, द्वारा ही संभव है। इस अंश में हमें तत्त्वहीन दृष्टि

‘मूच्छाटिक’ का नया नोटकी के रूप में और हिन्दुस्तानी थिएटर द्वारा ही ‘मुद्राराक्षस’ को तयारकियन श्रेष्ठोप पद्धति द्वारा, प्रस्तुत करने के प्रयासों का उत्प्रेक्षित किया जा सकता है। उन प्रदर्शनों में सौंदर्य-मूलक और कलात्मक अभिव्यक्ति का इतना प्रभाव था कि बहुत-सी गिन्यगुन उपलब्धियों के बावजूद वे प्रदर्शन हास्यास्पद के स्तर पर पहुँच जाते थे, यद्यपि उनमें भारतीय रंग परंपरा की बहुत सी पुस्तियाँ का प्रयोग था।

वास्तव में हिंदी रंगमंच के लिए प्रयागशीलता की दिशा मनही, मनोरंजन-मूलक अभिव्यक्ति से गहन यमनिबन्ध काव्यात्मक अभिव्यक्ति की ओर बढ़ने की दिशा है। रंगमंच पर निर्देशक और रंग शिल्पी को, विशेषकर अभिनेता को, इस काव्यात्मकता की प्राप्ति अपने अनुभूति जगत का विस्तार देकर और अपने भावनाओं को संवेदनशील रूप में करने में होनी चाहिए। निम्नदेह सत्कृत तथा लोक नाट्य परंपरा में परिचय उसकी संवेदनशीलता की गहरी बना सकता है, कार्य-व्यापार के काव्य को समझने और अभिव्यक्त करने के लिए उसे अधिक क्षमता प्रदान कर सकता है। अपने आत्म-परिचय के अन्वेषण में महायत्न हो सकता है। पर यह धीमी और जटिल प्रक्रिया है। किसी मरल ममाना का मोह, चाहे वह पाश्चात्य नाट्य शक्तियों में प्राप्त हो चाहे सत्कृत और लोक नाट्य की शक्तियों से वास्तविक आत्म-अन्वेषण का पर्याय नहीं बन सकता।

अब मैं रंगमंच की भाषा के संबंध में कुछ एक प्रश्न उठा कर मैं इस वक्तव्य को समझना चाहता हूँ। भाषा हिंदी रंगमंच की एक बड़ी बुनियादी समस्या है। परंपरा से हिंदी रंगमंच की भारतीयता के नाटकों की, पारसी रंगमंच की, और प्रमाद की भाषा मिली है। इस में एक छोटी पाठ्यक्रमीय नाटकों की तथा दूसरी ओर रेडियो और वक्त्रियाँ किन्हीं संवादों की भाषा भी जोड़ें हैं तो अराजकता अपनी पूरी तीव्रता से सामने आ जाती है। नाटक की भाषा में उच्चरित शब्दों का भावगहनता, काव्यात्मकता, व्यञ्जना, प्रतीकात्मकता और मंगीन में युक्त करना पड़ता है। केवल मुशौन्ना किन्हीं काव्यात्मक अभिव्यक्ति का मानदंड नहीं हो सकता, न साम्प्रदायिक ही। पिछले दिनों हिंदी कविता और कथा-साहित्य में जो प्रयत्न, अन्वेषण-होना के साथ-साथ तीव्रता, सूक्ष्मता और भावव्यञ्जना आयी है, वह हिंदी नाटक की भाषा के निर्माण में महायत्न हो सकता है। भाषा को काव्य और मंगीन में विभक्त करके केवल मुहाविराजों के द्वारा नाटकीय नहीं बनाया जा सकता, और न परंपरागत रोमांटिक गन्धर्वों के उपयोग द्वारा। व्यञ्जनापूर्ण मार्मिक भाषा की खोज हिंदी रंगमंच के व्यक्तित्व की खोज का अनिवार्य अंग है।

हिंदी नाटक इन समय अपने व्यक्तित्व की खोज में है। वह व्यक्तित्व क्या है इसका निश्चित सूत्र बनाना कठिन है। पर हान की कुछ रचनाएँ

यही सूचित करती है कि हिन्दी नाटककार दृश्य यथाय के भीतर पंठने के लिए प्रयत्नशील है और उमका दृष्टि ऊपरी कार्य व्यापार और व्यवहारवादी आचरण के निरूपण की वजाय मानवीय कार्यों के गहनतर मानसिक आधारे तक जाने लगी है। हिन्दी रगमच के लिए यह शुभ संकेत है। यथाय के इस गहन रूप के मूलतः वरन के प्रयास में ही वह अपनी परम्परा को फिर से खोज भी सकेगा और उसे एक नया संस्कार भी दे सकेगा।



(इ) नौटंकी और आधुनिक रंगमंच

नौटंकी अथवा स्वाग भगत आदि उसका कोई अन्य प्रकार हिंदी-भाषी क्षेत्र का ऐसा प्रमुख लोक नाट्य रूप है जिसमें रासलाला तथा रामलीला जैसे धार्मिक नाट्य रूपा के साथ सैकड़ों वर्षों से इस क्षेत्र के लोक जीवन में रंगमंच और नाट्य की परंपरा को जीवित रखा है। पिछली सताब्दी में आधुनिक रंगमंच के उदय के बाद से भी आज तक नौटंकी के प्रदर्शन हिंदीभाषी क्षेत्र के लाखों लोगों का मनोरंजन करने हैं। इसलिए यह स्वाभाविक ही है कि आज के जागरूक रंगकर्मीयों का ध्यान पिछले दिनों इस नाट्य रूप की ओर आकर्षित हुआ है और उसके बारे में चर्चा होनी लगी है।

वास्तव में, हमारे देश में किसी भी भाषा के रंगमंच के लिए अपने क्षेत्र के लोक नाट्य रूपा का अध्ययन आज बड़ी कारणों से आवश्यक हो गया है। एक तो यही कि लोककला की चर्चा घट ऊँचे दर्जे की आधुनिकता मानी जाती है, सभ्रान, फैशनवेस समाज की ऊँची से ऊँची मजलिस में उठने-बैठने के लिए लोक नाट्य से प्रेम का प्रदर्शन निस्संदेह एक उत्कृष्ट योग्यता है। पर हमारे अतिरिक्त भी, एक गंभीर रंगकर्मी को लगता है कि हमारे देश की प्राचीन परंपरा के मूल वहीं न वही लोक नाट्य में सचमुच छिपे हैं जिससे समजिन हानर शायद आज के कला-वर्ग को एक नया आयाम दिया जा सकता है। पर जो लोग अपने देश में अपने ही रंगमंच का स्वरूप पहचानने और विरहित तथा स्थापित करने के काम में उत्तरे हुए हैं, उसके लिए जूझ रहे हैं, उनके निकट तो लोक नाट्य एक ऐसा अनायास भंडार है जिसकी किसी तरह उपेक्षा नहीं की जा सकती। नौटंकी में आज के सहरी रंगकर्मीयों की बढ़ती हुई रुचि और चर्चा के पीछे ये सब कारण भी निस्संदेह हैं ही, यद्यपि इनके अतिरिक्त कुछ ऐसे तत्व भी हैं जो नौटंकी के आधुनिक अध्ययन को कुछ विशेष मायकेना और महत्व प्रदान करने हैं और उसकी अपनी विविध समस्याएँ और कठिनाइयाँ को सामने लाते हैं।

इस अध्ययन अथवा रुचि का एक अन्य और स्तर यह है कि नौटंकी के प्रदर्शन सहरी रंगमंच के दर्शक-वर्ग के लिए आयोजित किए जाएँ। दिल्ली में ही पिछले दिनों इस तरह के कई एन प्रयत्न हुए हैं। इसमें भी दो रूप हैं। एक

तो यह कि किसी पेशेवर मंडली द्वारा उनके लोकप्रिय नौटकी नाटक शहरी दर्शक वर्ग के लिए कराए जाएं। दूसरा यह कि इन मंडलियों द्वारा, अथवा विभिन्न मंडलियों में से चुने हुए श्रेष्ठ गायक-अभिनेताओं द्वारा, कोई नया, विशेष रूप से शहरी दर्शक-वर्ग के लिए लिखा गया, नौटकी नाटक प्रदर्शित कराया जाय। इन दोनों ही प्रयत्नों की अपनी-अपनी विशिष्ट कठिनाइयाँ हैं।

नौटकी आज व्यवसायी नाट्य रूप है और उसे दिखाने वाली मंडलियाँ उत्तर प्रदेश के बहुत-से शहरों, कस्बों और देहातों में निरंतर अपने प्रदर्शन करती रहती हैं। इनमें से अच्छी मंडलियों की इतनी अधिक माँग रहती है कि उन्हें भवकाश ही नहीं रहता। उनका दर्शक-वर्ग निश्चित है और उसी के मनोरंजन के लिए वे अपने प्रदर्शन तैयार करती हैं। यह भी स्वाभाविक है कि उनका कलात्मक स्तर, अथवा उसका अभाव, भी उसी दर्शक-वर्ग के अनुरूप रहता है। इन मंडलियों की, या कम से कम उनके विशेष अभिनेताओं की, आर्थिक स्थिति बहुत बुरी नहीं है। पर यह काम उनके लिए किनारा घसा है और इस कारण न तो वे उसमें कोई भी ऐसे परिवर्तन करने से पीछे हटते हैं जो अधिक दर्शकों का अधिक मनोरंजन कर सके, और न केवल कलात्मक कारणों से ऐसे परिवर्तन करने की तैयारी होती है जो उनके निश्चित दर्शक-वर्ग द्वारा पसंद न किए जाएँ। इस प्रकार उनके कार्य के पीछे मूलतः कोई कलात्मक चेतना नहीं, निरी व्यवसाय प्रेरणा ही प्रमुख है। पिछले कुछेक वर्षों से एक और भी नवीनता नौटकी में आयी है। अभी तक नौटकी में स्त्रियों का अभिनय पुरुष ही किया करते थे, पर पिछले दिना कई शहरों में समावकाश के बड़े पैमाने पर नौटकी में प्रवेश किया है जिसके फलस्वरूप नौटकी प्रदर्शनों में एक विशेष प्रकार का बाजारूपन और सजावट बहुत बढ़ गया है। उनमें घंटियाँ दर्जों के उत्तेजक गाने और नाच तथा भाव-अभिमाँ, अश्लील प्रसंग अथवा अभद्र इंगितपूर्ण कथोपकथन आदि, मूल नौटकी नाटक में प्रक्षिप्त करके दिखाए जाते हैं। यह गिरावट फिल्मों पुनः के उपयोग के सीन सीनरी तथा वेशभूषा में अनावश्यक लडक-भडक के, प्रतिरिक्त है जो पहले से ही नौटकी के नाटका, विशेषकर उनके प्रदर्शनों में, पाती आ रही थी। कुछ मिलाकर मौजूदा स्थिति यह है कि नौटकी मंडलियाँ में बड़े मुरील और मजकूत गायक और अभिनेता तथा प्रतिभावान वादक मौजूद होने के बावजूद, उनका कलात्मक स्तर दिनादिन गिरता जाता है, यद्यपि उसी मात्रा में अक्षिप्त जनता में उनकी लोकप्रियता और माँग भी बढ़ती रही है।

इन्हीं सब विशेषताओं के कारण इन प्रदर्शनों का अब मिश्रित और सुगम शहरी दर्शक-वर्ग के आगे आने में कोई लाभ नहीं होता। न तो ये कला-कार ही सुनकर अपनी प्रतिभा का प्रदर्शन कर पाते हैं और न यह दर्शक-वर्ग

ही उनसे कोई विशेष सौंदर्यमूलक अथवा नाटकीय परितृप्ति प्राप्त कर पाता है। ऐसे प्रदर्शनो से रमसित्यका जिज्ञासु विशार्यी अथवा अध्येता भले ही कुछ रोचक बात जान ले, साधारण सहरी रंगप्रेमी उनसे निराश और क्षुब्ध ही होता है।

इस स्थिति के उपचार रूप में नये नौटकी नाटक लिखकर कुछेव चुने हुए अभिनेताया द्वारा उनका प्रदर्शन कराने के प्रयत्न भी हुए हैं। दिल्ली में ही 'रत्नावली' और 'माधवानल कामकदला' नामक दो नौटकियाँ इस प्रकार प्रस्तुत की जा चुकी हैं। पर इनमें साधारण नौटकी प्रदर्शन की ग्राम्यता चाहे न हो, पर प्रपरिचित भावभूमि और कथानक के कारण उनमें अभिनेता-गायक इतनी प्रस्वाभाविकता और जकड़ अनुभव करते हैं कि किसी भी उत्कृष्ट प्रदर्शन के लिए आवश्यक सहजता, स्तब्ध स्फूर्तता और तन्मयता उनमें नहीं आ पाती। नयी नौटकी के प्रदर्शन के लिए सम्यो तैयारी की आवश्यकता होती है। क्योंकि पुरानी मुख्य-मुख्य नौटकियाँ अच्छे अभिनेताओं की पूरी याद होती हैं और वे पाड़ी-सी मेंहनत से ही किसी भी प्रदर्शन में भाग ले पाते हैं। पर सहरी के लिए विशेष रूप से लिखी गयी नयी नौटकियाँ की नये सिरे से याद करने लायक न तो उनके पास अवकाश होता है न इतना धीरज, जिसके बिना प्रदर्शन की सफलता संभव नहीं। इसके अनिर्मित आज ऊँचे कलात्मक स्तर के नौटकी नाटक लिखे जाने के लिए वातावरण भी विशेष प्रेरणादायक नहीं है। वास्तव में नयी नौटकियों की अच्छी तैयारी और प्रदर्शन तब तक ठीक नहीं हो सकते जब तक विशेष रूप से इसी कार्य के लिए नयी पेशेवर मंडलियाँ न बनायी जाएँ और उनके नियमित प्रदर्शनो की पर्याप्त व्यवस्था हो सके। यह स्पष्ट ही ऐसा काम है जिसमें परिश्रम, धन और व्यवस्था सभी कुछ बहुत चाहिए। हाल ही में ब्रज कला केन्द्र नामक एक संस्था ने ऐसी एक मंडली चलाने का प्रयास तो किया है, पर कई प्रकार की कठिनाइयों के कारण वह बहुत अधिक प्रगति नहीं कर पायी है।

इस प्रकार नौटकी के प्रचार और अध्ययन का यह रूप बहुत सुविधाजनक नहीं है। इस उपाय में हम नौटकी को अपने आज के रंगमंचीय जीवन और गतिविधि का जीवन और महत्वपूर्ण अंग नहीं बना सकने और न उसके रूप में कोई कलात्मक परिवर्तन या समोवन ही कर सकने हैं। मौजूदा स्थिति में स्वयं नौटकी मंडलियों के भीतर कोई अपनी कलात्मक प्रेरणा और गति नहीं है और अपने ही भीतर बंद होने के कारण उसमें कोई कलात्मक सत्त्व बाहर में भी नहीं लाया जा सकता। किसी कलात्मक उद्देश्य से कोई व्यवस्थायी या शौकिया दल को नयी नौटकी मंडली शुरू करना संभव नहीं, क्योंकि उसके लिए उपयुक्त लेखक-कवि, गायक अभिनेता, और उसके प्रशिक्षण तथा फिर प्रदर्शन

की सुविधाएँ सभी कुछ इस पैमाने पर चाहिए कि अव्यवसायी सगटन उन्हें आसानी से नहीं जुटा सकते। यदि किसी तरह नहीं किसी नोटकी मडली में ही कोई ऐसा व्यक्ति पैदा हो जाय जो इस नाट्य रूप की कलात्मक संभावनाओं को समझकर उसे भिन्न दिशा में ले जाने को उद्यत हो तो दूसरी बात है। इनका निश्चित है कि आज लगभग असंभव लगने वाले ये संयोग यदि किसी प्रकार जुट सक और नयी रंगमंचीय और कलादृष्टि से उनका प्रदर्शन आयोजित किया जा सके जिसमें नोटकी की परंपरागत मायम पद्धति के साथ एक और अभिव्यक्तिपूर्ण तथा उपयुक्त गति, समूहन, संरचना आंतरिक अभिनय का और दूसरी ओर कल्पनाशील वैराग्य तथा प्रकाश-व्यवस्था का समावेश हो—तो अवश्य ही नोटकी के प्रदर्शन की अत्यंत ही ऊँचे और सौंदर्यपूर्ण नाट्य रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है।

अभी तो आधुनिक रंगमंच के लिए नोटकी की उपयोगिता उसकी नाट्य लक्षण और प्रदर्शन की पद्धतियों के अध्ययन की ही रह जाती है। नोटकी संगीतमूलक नाटक है, एक प्रकार का 'म्यूजिकल', और नहीं। क्योंकि नोटकी की संगीतात्मक रचना निश्चित और प्रत्येक नाटक के लिए लगभग एक-सी ही होती है। नाटक की कथावस्तु के अनुरूप मधीन-नयी संगीत संरचना नोटकी में संभव नहीं, प्रत्येक नये नाटक की कथावस्तु को उसी संगीत रूप के माध्यम से गायक अभिनेता दर्शकों तक पहुँचाता है। इस पूर्व निश्चिन्त संगीत निर्माता में भी पात्रोन्मुख परिवर्तन बहुत नहीं है, कुछ याद-से छंद, बहरेँ, और उनकी धुनें और तर्ज है जिनका उपयोग ही नाटक के सभी पात्र करते हैं। इस प्रकार यह तो संभव है कि विभिन्न गायक-अभिनेता नोटकी के संगीत रूप का प्रयोग बहुत अलग अलग ढंग से करें और उनका प्रभाव में अपनी अपनी प्रतिभा और क्षमता के अनुसार अंतर हो—पर नोटकी की संगीत रचना में विविधता लाना संभव नहीं है।

नाटक रचना की दृष्टि से भी नोटकी के रूप में इतनी जकड़ और पुनरावृत्ति है कि वह प्रेम कहानियाँ, लोककथाओं या उसी प्रकार की इतिहासात्मक, वर्णनात्मक कथावस्तु के लिए अधिक उपयुक्त जान पड़ती है। अत्यधिक ध्वनिगत और भिन्नोक्त आधुनिक अनुभूति का अभिव्यक्त करने लायक पर्याप्त लचीलापन और आंतरिक भिन्नता उसमें नहीं है। फिर भी यह संभव है कि कुछ प्रकार की विषयवस्तु के लिए नोटकी के नाट्य रूप का उपयोग प्राज का संभव कर सके। पर उसके लिए नोटकी की रचना और उसके प्रदर्शन में बड़ा गहरा और आत्मीय परिचय चाहिए। किंग प्रकार की अभिव्यक्ति, भाषा और अभिनय प्रदर्शन उन्मत्त संभव है यह पूरी तरह समझे बिना नये प्रकार की नयी नोटकी नहीं लिखी जा सकती जिसमें सज्जनतात्मक और कलात्मक गति

हो।

नोटकी नाटक अथवा प्रदर्शन की आधुनिक चेतना और अनुभूति का माध्यम बना सचने में कठिनाइयाँ का इतना विस्तार से विवेचन इसलिए आवश्यक जान पड़ता है कि लोक नाट्य के प्रति अत्याधुनिक रचि और बाहर से आरोपित उत्साह में वहकर या तो यह प्रेरणा होती है कि लोक नाट्य रूपों को सिर पर बैठा लिया जाय या उन्हें अत्यन्त तिरस्कार की दृष्टि से देखा जाय। वास्तव में ग्रन्थ सावकता रूपा की भाँति साधारणतः लोक नाट्य और विशेषतः नोटकी का उपयोग आधुनिक रमण के लिए बहुत अप्रत्यक्ष रूप में, उसकी विभिन्न रुढ़ियाँ के उद्देश्य और प्रभाव और सम्भावनाओं को समझकर, किसी नाट्य रचना में उनकी वस्तुतः अन्विति के रूप में ही हो सकता है।

संगीतमूलक नोटकी नाटक कल्पना प्रधान थिएटरी रचना है जिसमें यथार्थ के अनुकरण का, उसका छत्र उत्पन्न करने का, प्रयत्न तनिक भी नहीं किया जाता। नोटकी में कथावस्तु का, घटनाओं का, प्रयोग प्रत्यक्ष सीधे दृग् से, नाटकीय प्रभाव की दृष्टि से, होता है। नोटकी नाटककार के लिए स्थान और समय की दूरियाँ बाई बाधा नहीं उत्पन्न करती, क्योंकि उसे दर्शकों की कल्पना क्षीलता में सहज ही विश्वास होता है, क्योंकि उसका उद्देश्य एक नाटकीय थिएटरी सत्य को, किसी अनुभूति के सत्य को, संप्रेषित करना है किसी बाह्य या ऊपरी यथार्थ का भ्रम उत्पन्न करना नहीं। नोटकी नाटक के पात्र अपने आपको सहज किन्तु लगभग वाध्यमयी चित्रात्मक व्यञ्जनाप्रधान भाषा में अभिव्यक्त करते हैं, और रंगा जैसा पात्र देखकाल सबधी तथा ग्रन्थ इतिवृत्तात्मक सूचनाएँ भी देता है, कथावस्तु की प्रगति पर टिप्पणी करता है और कथा के भावमूला को संयोजित भी करना जानता है। आधुनिक नाटक में इस पद्धति का उपयोग बड़ी आसानी से हो सकता है और आधुनिक नाटककार नोटकी सत्त्व की परंपरागत चतुराई और कुशलता से इस रुढ़ि का उपयोग सीख सकता है। बहुत बार नोटकी प्रदर्शन में वाक्य अभिनय किसी स्थानीय अथवा सामयिक घटना या प्रसंग पर भी टिप्पणी करता है। आधुनिक नाटक लेखक इस तत्व का उपयोग भी आवश्यकता हान पर कर सकता है। स्वगत और जनान्तरिक के नाटकीय उपयोग में नोटकी से कुछ सीखा जा सकता है।

आधुनिक नाटककार के लिए एक अन्य विचारणीय तत्त्व है भारतीय नाटक में संगीत का उपयोग। हमारा समस्त परंपरागत नाटक संगीत प्रधान है, या कम से कम यह संगीत का बड़ा नाटकीय और महत्वपूर्ण उपयोग करता है। आज का हिंदी नाटककार भी अपनी अनुभूति और उसकी अभिव्यक्ति को तीव्रता देने के लिए, किसी नाटकीय दृश्य या स्थल का महत्व प्रगट करने के

लिए, किसी भाव, विचार, चरित्र या स्थिति को एक से अधिक स्तर या आयाम देने के लिए, अपने नाटक में संगीत का प्रयोग कर सकता है, और इस कला का कुछ-कुछ परंपरागत ढंग और कौशल उसे निस्संदेह नौटकी से प्राप्त हो सकता है।

प्रदर्शन के मामले में भी मंच के तीन और दर्शकों को बैठाने की प्रवृत्ति कार्य व्यापार के लिए एक से अधिक घरातल का उपयोग, गतियों का विशेष प्रयोग, आनुपमिक संगीत की नाटकीयता, अभिनेता और दर्शक-द्वयों के बीच अधिक घनिष्ठ और सीधा संबंध, आदि, तत्त्वों का आवश्यकतानुसार उपयोग हो सकता है। नौटकी प्रदर्शन में दृश्य विधान अथवा उपकरणों का कोई स्थान नहीं। रंगमंचीय सत्य के संप्रेषण में बाहरी दृश्य विधान की गौणता पर इससे पर्याप्त प्रकाश पड़ता है। आधुनिक रंगकर्मी दृश्य विधान को अधिक से अधिक सरल, अनलकृत और व्यंजना प्रधान बनाने में नौटकी से प्रेरणा पा सकते हैं। नौटकी में भाव या वस्तु को गायक संप्रेषित किया जाता है और बीच-बीच में अभिनटन और मूक अभिनय की सहायता ली जाती है। यह अभिनटन (या जो भी अन्य रंगचर्या नौटकी में होती है) प्रायः प्रतीकात्मक होता है संप्रेषण का प्रमुख साधन नहीं। विशेष प्रकार के आधुनिक प्रदर्शन में इस पद्धति का प्रयोग भी संभव है। नौटकी अभिनेता के प्रशिक्षण में भी गले की तैयारी, स्पष्टता और सशक्तता पर बड़ा बल है। नौटकी के गायक अभिनेता को अपनी आवाज में शक्ति, मधुरता और टिकाव को संचित रखना पड़ता है। आधुनिक अभिनता, विशेषकर नाट्य नाटक के अभिनेता, के लिए इस प्रकार के स्वर-प्रशिक्षण का बड़ा महत्त्व है।

पर कुछ मिलाकर नौटकी नाटक और प्रदर्शन की विशिष्टता उसकी कल्पनाप्रधानता सरलता और घटकरणीयता और प्रत्यक्ष नाटकीयता में है। हिंदी नाटक और रंगरचना के विकास में इन सभी तत्वों का अधिक समावेश उपकारी सिद्ध होगा और इसलिए नौटकी से उनका नाटकीय प्रयोग सीखना हिंदी क्षेत्र के रंगकर्मी के लिए उपयोगी है। मुस्त बात यह है कि नौटकी के अध्ययन से उसे अनुभव होगा कि ये विशिष्ट नाटकीय गुण इसे विदेशी नाटकों से ग्रहण करने की आवश्यकता नहीं, ये सब उसकी अपनी परंपरा के धन हैं और आज उसके नाटक और रंगमंच में इसीलिए नहीं है कि वह अपनी परंपरा से विलग है और विदेशी नाटक और रंगमंच की विघटनशील मान्यताओं के प्रभाव में कार्य करता है।

किंतु नौटकी को नाट्य परंपरा के विभिन्न पक्षों और तत्वों का आधुनिक नाटक और रंगमंच में समावेश सर्वनात्मक स्तर पर ही हो सकता है, अनुकरण-त्मक या 'मि-भाऊ' ढंग पर नहीं। कोई भी रुढ़ि या गिरफ पद्धति केवल अपनी

नवीनता या चमत्कार के लिए, या फैशन के कारण, प्रयुक्त होकर सार्थक नहीं हो सकती। किसी रचना की सम्पूर्ण विषयवस्तु और उसके सर्जनात्मक उद्देश्य की प्राप्ति में मूलभूत उपादेयता, उपयुक्तता में ही इन पद्धतियों के उपयोग का औचित्य हो सकता है। हमारे देश में बहुत सी नवीन नाट्य पद्धतियों अथवा हस्तियों का उपयोग प्रायः विदेशी प्रेरणा से हुआ है और वह भी बहुत कुछ उनकी नवीनता का चमत्कार के लिए दर्शकों को चौकाने या अभिभूत कर देने के प्रयत्न प्रयत्न उद्देश्य से। पर निस्सन्देह रंगसर्जन के रचनात्मक उद्देश्य से भी उनका उपयोग हो सकता है। सम्भवतः उसके लिए अधिवक्तात्मक ईमानदारी निष्ठा और दायित्व चाहिए, रंगकार्य के प्रति और अपनी परंपरा के प्रति अधिवक्ता सम्मान और आदर का भाव चाहिए। हमारे रंगमंचीय वातावरण में आज उसकी बहुतता है, यह कहना कठिन है। पर जब तक यह निष्ठा और आदर का भाव हमारे भीतर उत्पन्न नहीं होता तब तक न केवल हम अपने लोक नाट्य का कोई सस्वार या प्रचार नहीं कर सकेंगे, बल्कि अपने साधारण रंगमंचीय जीवन और कार्य को किसी उल्लेखनीय रचनात्मक स्तर तक न उठा सकेंगे।

(इ) दिल्ली का हिंदी रंगमंच

इसमें तो कोई सन्देह नहीं कि पिछले पन्द्रह-बीस वर्ष से दिल्ली नगर, रंगमंच का एक महत्वपूर्ण केन्द्र बनता जा रहा है, यद्यपि यह भी उतना ही निस्सन्देह है कि दिल्ली का रंगमंच यहाँ के जीवन की भाँति ही एक प्रकार की ग्रथ धार्यता और सतहीपन से घिरा हुआ है। वह इस शहर की अपनी ही किसी पुरानी रंग परंपरा का, या किसी सामान्य व्यापक सांस्कृतिक जीवन का अंग नहीं, बल्कि मूलतः पिछले बीस बरसों में बाहर से आकर स्थायी या अस्थायी तौर पर बसने वाले लोगों का कार्यक्षेत्र है। इनमें भी बहुत-से लोग वे होते हैं जो विवेकी दूतावासों, बड़े-बड़े औद्योगिक-व्यावसायिक संस्थानों या सरकारी कार्यालयों के छोटे-बड़े अधिकारी हैं और अपने मनोरंजन के लिए नाटक लेते हैं। इसलिए बुनियादी तौर पर यह रंगमंच अवकाश के समय में दिल-बहुलाव के लिए कुछ न कुछ करने का साधन भर ही रहा है, फिर चाहे कुछेक नाटकों का स्तर कितना ही अच्छा क्यों न होता हो। प्रारम्भ में यह गतिविधि मुख्यतः अंग्रेजी में ही होती थी। धीरे-धीरे अब अन्य भाषाओं में भी, विशेषकर, पंजाबी, हिन्दी, उर्दू और बंगला, मराठी तथा ब्रज आदि भाषाओं में भी नाटक लेते जाने लगे हैं। इनके अनिरुक्त राजधानी होने के कारण दिल्ली में निरन्तर देश के विभिन्न भागों तथा विदेशों में बहुत-सी मंडलियाँ आकर अपने प्रदर्शन करती रहती हैं बल्कि साथ ही दिल्ली में सबसे साफ नाट्यसंस्कृति प्राप्त बाहर से आने वाले देशों के प्रदर्शनों में ही मिलती है।

किन्तु यह सारी गतिविधि, दिल्ली की जनसंख्या, उसके उपनगरों, सरकारी दफतरो और अफसरों की भाँति ही, प्रभावित रूप में बनाबटी ढंग से बढ़ती-फँदती रही है। इस रंगमंच में गुणात्मक से परिमाणमूलक वृद्धि अधिक है, यह समुदाय की चिन्ही मूलभूत, सांस्कृतिक-सौंदर्यमूलक आवश्यकताओं के दबाव से अधिक अगरी-बाहरी प्रभावों के कारण बढ़ता रहा है। इसीलिए उसकी जड़ें नहीं हैं। समुदाय के जीवन में उगका कोई निश्चित अनिवार्य स्थान नहीं है। उमका स्थायी दर्शन-वर्ग नहीं है, उसके कोई अपने कलात्मक आदर्श या मान नहीं हैं। इस स्थितिवा अन्य पक्ष यह है कि यह अधिकान्त एकदम जीविका अव्यवगायी गतिविधि है—जैसे लोगों की आत्माभिन्न्यति, बल्कि प्रायः आत्म-प्रदर्शन, का माध्यम, जो

अपेक्षाकृत सपन हैं, जिनके पास अवकाश भी है और अन्य आर्थिक माधन भी, पर जो क्लव-टेनिम त्रिज की वजाय नाटक करना अधिक पसंद करते हैं। इमीनिए इम गतिविधि में कोई गभीरता प्रायः नहीं होती, सर्जनात्मक प्रेरणा की अभिव्यक्ति के वजाय अवकाश के समय का मनोरंजन होने के कारण उसमें उद्देश्य का, दिशा का, ग्रभाव है। यह नहीं कि इस सामान्य स्थिति के कुछ अपवाद नहीं रहे हैं और दिल्ली के रंगमंच में विभिन्न स्तरों पर कलात्मक अभिव्यक्ति के प्रयत्न नहीं होने। पर ऐसे प्रयास प्रायः इतने छिटपुट इक्के-दुक्के और अस्थायी रहे हैं कि यह नहीं कहा जा सकता कि पुराना चौखटा बदल गया। उस चौखटा के भीतर जो थोड़ा-बहुत परिवर्तन होता रहा है वह अभी तक इतना निर्णायक नहीं है कि उसके कारण दिल्ली के रंगमंच का स्वरूप ही बदल गया हो, यद्यपि पिछले दिनों में निम्नदेह कुछ ऐसे तत्त्व उभरे हैं जिन्हें आशावाद भावी विकास का सूचक मानना समझ है।

दिल्ली का हिंदी रंगमंच इसी सामान्य स्थिति का ही एक भग है और उस स्थिति की सभी दुर्बलताओं के अतिरिक्त कुछ अपनी विशेष परिस्थितियों का भी गिवार है, जैसे हिंदी रंगमंच की अपनी टूटी हुई परम्परा, हिन्दी में विभिन्न प्रकार के कलात्मक सार्वक नाटकों की कमी, प्रशिक्षित मुश्किलपन निर्देशकों का अभाव, हिन्दी भाषी दर्शन-वर्ग के सांस्कृतिक स्तर की हीनता, आदि। हिंदी रंगमंचों या तो सचमुच इतना पिछड़ा हुआ है कि उसके प्रयत्नों का स्तर बहुत ही नीचा होता है, या वह राजधानी के थनाकट-पसंद, हिंदी-विरोधी वातावरण में एक प्रकार की हीनता के भाव में ग्रस्त रहता है, या वह रेडियो अथवा टेलिविजन पर स्थायी-अस्थायी रूप में काम करने वाला व्यक्ति है जो अपने आपको पकड़ा हुआ मान चुका है और अपने व्यक्तित्व के ऊपर गहरी पड़ी हुई लीजों से बाहर निकलने में असमर्थ है। अधिकांश हिंदी प्रेमियों और माहिरकारों की रंगमंच में विशेष रुचि नहीं हिंदी नाटकों के प्रदर्शनों में हिंदी लेखक बहुत कम ही दिखाई पड़ते हैं। उनमें से बहुत-से तो नाटक को तभी 'उच्च कोटि का' समझते हैं जब वह किसी 'साहित्यकार' का लिखा हो, और उनकी प्रतिजियाएं ऐसे पूर्वानुमे और धिमी-पिटी निस्सार धारणाओं से निर्धारित होती हैं जिनका रंगमंच या किसी भी सर्जनात्मक-कलात्मक कार्य से कोई संबंध नहीं। जैसे, एक विद्वान प्राध्यापक महोदय को मोहन राबेरा के नाटक 'मापाड का एक दिन' का प्रदर्शन इसलिए अच्छा नहीं लगना क्योंकि उसमें बालिदास का चरित्र बहुत 'गिरा हुआ' दिखाया गया है। साथ ही यह भी सही है कि साधारण हिन्दी नाटकों के लिए पर्याप्त दर्शन नहीं जुट पाते और किसी नाटक को नवे घरमें तक रोक सकना प्रायः असंभव होता है। जो लोग हिन्दी नाटक देखने जाते भी हैं वे न तो दिल्ली के सामाजिक जीवन के उम

स्तर के सदस्य होते हैं जिसे प्रतिष्ठा प्राप्त है, और न जनसाधारण ही। धीमे-धीमे तौर पर फिल्मों की भावुकता से आजात हल्के छिछले भानसिक स्तर और घटिया रचि वाले दर्शक ही नाटक देखने आते हैं। इसलिए हिंदी के अधिकांश प्रदर्शनों का स्तर उन्हीं के अनुरूप रहता है और वे कभी कलात्मक सक्षमता का आश्रय नहीं प्राप्त कर पाते। जो कुछेक प्रदर्शन कलात्मक सार्थकता प्राप्त करने का प्रयास करते भी हैं वे या तो अप्रतिष्ठित और उद्देश्य के कारण या अपने माध्यमों की सीमाओं के कारण स्थायी उपलब्धि के स्तर पर हिन्दी रंगमंच की स्थापित करने में सफल नहीं होते।

दिल्ली में हिंदी रंगमंच से संबंधित दलों के कार्य पर सरसरी नजर डालने से भी यह स्थिति स्पष्ट हो जाती है। इन दलों में कुछ तो ऐसे हैं जो केवल हिंदी, उर्दू, या तथाकथित 'हिन्दुस्तानी', में नाटक करते हैं, और कुछ ऐसे जो इनके साथ-साथ पंजाबी या अंग्रेजी में भी। कुछ दल ऐसे हैं जो विशेष प्रकार के नाटकों में, जैसे प्रहसनों में या संगीत प्रधान नाटकों में, ही दिलचस्पी रखते हैं और मनोरंजन के उद्देश्य से नाटक खेलते हैं, किसी कलात्मक प्रेरणा से नहीं। इसी प्रकार कुछ ऐसे जो हर वर्ष कई नाटक प्रस्तुत करने हैं, कुछ ऐसे हैं जो जो कभी-कभी इक्का-दुक्का कर के ही सन्तुष्ट हो जाते हैं। इस भाँति इन मञ्चालियों के कार्य के स्वरूप और स्तर में, उनकी योग्यता और सगन में, उनके द्वारा प्रस्तुत नाटकों और उनके प्रदर्शनों की संख्या में, बड़ी विविधता है, और यदि कुल मिलाकर वे हिंदी रंगमंच के कई आयामों और कई भावी दिशाओं के सूचक हैं, फिर भी वे हिंदी रंगमंच का बहुत उत्साहवर्धक चित्र नहीं प्रस्तुत करते।

इन दलों के काम की अनग-अलग लें। श्री आर्ट्स क्लब नाटककार रमेश मेहता के निर्देशन में चलने वाला दल है जो पिछले पन्द्रह से भी अधिक वर्षों से सक्रिय है और हर वर्ष नियमित रूप से एक न एक नये प्रयत्न अपना ही पुराने नाटकों का प्रदर्शन करता है। इस दल ने एकाध अनुवाद या रूपांतर को छोड़कर केवल रमेश मेहता ने नाटक ही खेले हैं। इसका और उद्देश्य प्रधान प्रहसनों या हलके पुनर्लेखों पर है और प्रदर्शन में पारसी या पृथ्वीराज के ढंग की अभिनय शैली की प्रधानता है, कलात्मक सगन या मुरचि पर विशेष ध्यान नहीं। पर यह दिल्ली का सबसे लोकप्रिय दल है और इसने अपना एक निश्चित दर्शक-वर्ग बना लिया है। इसके प्रदर्शनों में किसी अनिश्चित विज्ञापन के बिना ही लोग पर्याप्त संख्या में टिकट ले कर आते हैं। इस दल के कर्मियों सरकारी प्रयत्न व्यवसायी संस्थानों में काम करने वाले लोग हैं।

दिल्ली आर्ट्स सिण्टर भी बीच-बीच में हिंदी नाटक करता रहता है, यद्यपि इसकी उपलब्धि पंजाबी संगीतिका (गोंगा) का प्रदर्शन है। इसने पिछले

दम-चारह वर्षों में 'होरी' और 'देवी' (किष्णु प्रभाकर), 'पोडसी' (शरच्चन्द्र), 'डाकघर' (रवीन्द्रनाथ), 'कजूस' (मोलियर) आदि नाटक हिंदी में खेले हैं। नाटकों के चुनाव के अनुरूप ही इसका प्रदर्शन स्तर भी अपेक्षाकृत अच्छा होता है, मूलतः पञ्जाबी अक्षरों पर आधारित होने के कारण यह हिन्दी नाटकों पर निर्भर रूप में ध्यान नहीं दे पाता।

लिटिल थिएटर ग्रुप दिल्ली की ऐसी समस्या है जो रंगमंच संबंधी हर काम हाथ में लेती है। पहले इसके मुख्य तथा अधिकांश प्रदर्शन अंग्रेजी में होने थे। पर अब इसमें हिन्दी की ओर भी ध्यान दिया है और हर वर्ष एक-दो नाटक हिन्दी में खेला जाता है। इसमें हिन्दी में प्रदर्शन के लिए सहकारी आधार पर एक अर्द्ध-व्यवसायी मंडली बनायी है। इसके अधिकांश प्रदर्शन भारतीय अथवा विदेशी भाषाओं के रूपान्तर ही रहे हैं, जिनमें 'कस्तूरी मृग' (पु० ल० देवपाडे), 'जजीरों' (बसन्त कानेटकर), 'इन्स्पेक्टर विवक' (प्रोम्टले), 'नटनीड', (रवीन्द्र-नाथ), 'मिनिस्टर' (स्टीफेन मोस्तोव) और 'थी भोलानाथ' आदि हैं। इसमें जामूसी दृग के नाटक भी हिन्दी में प्रस्तुत किये हैं और पिछले वर्ष धर्मानन्द का 'इन्दर सभा' भी खेला था। इसका प्रदर्शन स्तर साधारण शौकिया दृग का होता है जिसमें कलात्मक आधार अधिक नहीं।

इन्टरम्य थिएटर के संचालक आर० जी० प्रानन्द व्यवसायी भी हैं और नाटककार भी। यह दल प्रायः उनके ही नाटक करता है जो प्रथमनात्मक हलके-फुलके दृग के होते हैं। इन में प्रारम्भिक दिनों के रोचक नाटक 'हम हिंदुस्तानी' का उल्लेख किया जा सकता है। बीच में इसका जोर संगीत प्रधान तड़क-भड़क वाले प्रदर्शनों पर हो गया था जिनमें भगवती चरण वर्मा के उपन्यास 'चित्रलेखा' का नाट्यान्तर और 'दरबारे-अकबरी' आदि हैं। पिछले दिनों राजेन्द्रनाथ के निर्देशन में इसमें कुछेक दृग के नाटक भी किये हैं, पर अभी उसका कोई स्वरूप नहीं बन सका है। इस दल के पास मापनो की भी प्रचुरता है और प्रभावशाली व्यक्तियों से संपर्कों की भी। फलतः मनोरंजक प्रदर्शन करने में इसे कोई कठिनाई नहीं होती और इससे अधिक कोई महत्वाकांक्षा भी इसकी शायद नहीं है।

पारिवारिक अर्द्ध-व्यवसायी दृग की मंडली है जो वारी-वारी से अंग्रेजी-हिन्दी दोनों में हर गनिवार और रविवार को नाटक करती है। अब तक हिन्दी-उर्दू में यह 'आडर का ब्वाइ' (बर्नार्ड शा के 'पिगमेलियन' पर आधारित 'माइ क्वेयर लेडी' का उर्दू रूपान्तर), 'इन्स्पेक्टर जनरल' (गोयोव), 'रूँ कि न रूँ', (शाय रंगाचार्य) आदि कर चुकी है। इसके मध्यम अभिनेता प्रायः सभी प्रशिक्षित व्यक्ति हैं जिनका रंगमंच से गहरा लगाव भी है। इसलिए इसका प्रदर्शन स्तर साधारणतः अच्छा होता है। पर इसका मुख्य क्षेत्र अंग्रेजी नाटक

और उसी का दर्शक-वर्ग है और हिंदी रंगमंच में यह पूरी तरह खप नहीं पाती।

अन्य सस्थाओं में कला साधना मंदिर एवं अन्य नाटककार रेवती सरन शर्मा का दल है जो प्रायः उन्हीं के नाटक खेता है। ये नाटक जाने-भनजाने मूलतः उस प्रगतिवादी मान्यता के शिकार है कि उद्देश्य अच्छा होने से रचना अच्छी हो जाती है। इसलिए वे सतही भावुकतापूर्ण स्थितियों और पात्रों के अस्वाभाविक बनावटी प्रस्तुतीकरण के कारण न तो मनोरंजक होते हैं न कलात्मक। प्रदर्शन का स्तर भी निहायत शोकिया ढंग का होता है। मॉडर्नाइड्स में ज्यादातर रेडियो में काम करने वाले लोग हैं और ये भी हलके-फुलके प्रहसन ही करते हैं और करना चाहते हैं। हिन्दी में मौलिक प्रहसन और कामदी नाटकों का भारी अभाव होने के कारण यह स्वाभाविक हो है कि अधिकांश नाटक रूपांतर या अनुवाद होने हैं। रंगमंच नामक सस्था ने पिछले दिनों अपनी अन्य गतिविधियों के अतिरिक्त हिन्दी में नाटक भी किये हैं, जिनमें 'अलमोजा' (अजमोहन साह) और 'बैयर टकर' (पिटर) का उल्लेख किया जा सकता है। इन नाटकों की विषय-वस्तु और उद्देश्य गंभीर होने पर भी उनका प्रदर्शन किसी सार्थक स्तर तक नहीं उठ सका—'अलमोजा' तो नाटक के रूप में भी कमजोर और डीला था। यह कहना कठिन है कि यह दल भी कोई निश्चित व्यक्तित्व और सार्थक स्तर प्राप्त कर सकेगा। ऐसे ही कुछ अन्य दल भी हैं जो वर्ष-दो वर्ष में एक बार कोई हिन्दी नाटक करते हैं। पर उनके नाटकों का चुनाव और प्रदर्शन का स्तर सभी कुछ अनिश्चित और प्रायः निम्न ही रहता है। इसलिए उनका कभी कोई महत्त्व नहीं होता। इसी प्रकार सरकारी गीत-नाटक विभाग के हिन्दी नाटकों के प्रदर्शन नियमित होते हुए भी प्रचारात्मक होने के कारण नगर की मूल रंगमंचीय गतिविधि पर, प्रदर्शन के स्तर और दर्शक-वर्ग के दृष्टि-संस्कार पर, कोई विशेष प्रभाव नहीं डाल पाये।

दिल्ली के हिन्दी रंगमंच के इस परिदृश्य का एक अन्य उ-रंगमंचीय दल है राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय (नेशनल स्कूल ऑफ़ ड्रामा) जो अपने सभी प्रदर्शन हिन्दी उर्दू में ही करता है। इसकी स्थापना १९५६ में हुई थीर प्रारम्भ के तीन वर्षों में इसने प्रदर्शन मुख्यतः विद्यार्थियों के अभ्यासार्थ और भीषित निमित्तित दर्शक-वर्ग के लिए होते रहे। उस समय 'मणवदग्जुकम्' (बोवायन), 'पाप और प्रवास' (साल्मनाय) और 'शारदीया' (जगदीशचन्द्र माथुर) प्रस्तुत किये गये थे। बाद में विद्यालय ने टिकट लगा कर प्रदर्शन शुरू किये और अतः तक हिन्दी में 'आपाद का एक दिन' और 'लहरो के गजह्व' (मोहन रावेन), 'मघायुग' (धर्मवीर भारती), 'मुनो जनमेजय' (आद्य रंगारथ), 'प्रेम' (इम्मन), 'मध्यम व्यायोग' (भाम), तथा उर्दू में 'गुडिया घर' (इम्मन),

'एटिंगनो' (ज्यां आनुई), 'विच्छ' और 'कजूस', (मौलियर), 'ईडिपस' (सोफो-क्लीज), 'तपने' (कामू), 'फादर' (स्टिडबर्ग), 'विंग लियर' (शेक्सपियर), 'मोहम्मद तुगलक' (गिरीशकारनाड) और 'ट्राय की औरतें' (यूरीपिडीज) का प्रदर्शन कर चुका है। इसमें से अधिकतर विद्यालय के अपने छोटे नाटकपर म हुए हैं। नाटकों की इस सूची से स्पष्ट है कि विद्यालय के प्रदर्शनों में थोड़े नाटकों पर बल है और उसका उद्देश्य हिन्दी-उर्दू ममभने वाले दर्शकों के लिए ऐसी नाट्यानुभूति सुलभ बनाना है जो साधारणतः उपलब्ध नहीं। साधनों की कठिनाई और मनोरंजन अथवा आर्थिक लाभ का आग्रह न होने से इन प्रदर्शनों का शिल्पगत स्तर ऊँचा रहता है और वे हिन्दी नाट्य प्रदर्शन की नयी मान्यता और प्रतिष्ठा दिलाने में सहायक हुए हैं।

पर विद्यालय के प्रदर्शन मूलतः उन छात्रों के प्रशिक्षण के उद्देश्य से होते हैं जो देश के विभिन्न भाषाक्षेत्रों से आते हैं। हिन्दी-उर्दू में अभिनय सदा उनके लिए सहज नहीं होता। साथ ही ससार के थोड़े नाटकों पर आग्रह के कारण स्कूल के अधिकांश प्रदर्शनों में भारतीय जीवन और उसकी विभिन्न स्थितियों और मुद्दों के बजाय विदेशी जीवन की ही नाट्यात्मक अभिव्यक्ति मिलती है। छात्रों के लिए प्रायः इस अपरिचित जीवन पद्धति और अनुभूति क्षेत्र से तादात्म्य और इसीलिए उसका विद्वत्सनीय, प्रामाणिक प्रस्तुतीकरण कठिन होता है। फलतः यह सम्भावना रहती है कि वे सम्पन्न नाट्यानुभूति के बजाय शिल्पगत सौष्ठव, सुश्रुति, कल्पनाशीलता और निपुणता के प्रस्तुतीकरण हो जायें। एक प्रकार से विद्यालय के प्रदर्शनों का प्रभाव मूलतः और मुख्यतः शिल्पगत है और उन्होंने हिन्दी नाट्य प्रदर्शनों से ऊँचे स्तर और शिल्पगत सम्पूर्णता की अपेक्षा को बढ़ा दिया है। किन्तु साधना की दृष्टि से विद्यालय तथा अन्य हिन्दी मठलियों में इतनी विषमता है कि विद्यालय के प्रदर्शनों का प्रभाव बहुत सीमित हो जाता है और साधारण हिन्दी नाटक मठली उनकी पद्धतियों और शिल्पीय स्तर को नहीं प्रपन्न पाती। प्रदर्शनों में अनुवाद की बहुलता के कारण दर्शक-वर्ग के स्तर पर भी, उनके साधारण हिन्दी-भाषी दर्शक की बजाय नगर के अंग्रेजी-पसन्द, पारिचायक जीवन-साहित्य से परिचित, या उसके प्रेमों, उच्च वर्ग से अधिवाधिक जुड़ने की सम्भावना है। हिन्दी के अपने दर्शक-वर्ग के रचि-संस्कार में इसमें बहुत सहायता नहीं मिलती। इन सब सीमाओं बावजूद विद्यालय के प्रदर्शनों ने दिल्ली के हिन्दी रंगमंच की अपेक्षाओं को, उसके कार्य के स्तर और मानदंडों को, ऊँचा बनाने में महत्वपूर्ण योग दिया है।

घट में दिल्ली रंगमंच के इस मामान्य सर्वेक्षण में कुछ ऐम दलों का नाम भी लिया जाना जरूरी है जो अब टूट गये हैं या प्रायः टूटे-से हैं। इनमें हिन्दुस्तानी पिएटर भी है। इसकी स्थापना स्व० बेगम कृदसिया खैदी ने व्यवसायी मठली

वनाने के उद्देश्य से की थी। वह उद्देश्य पूरा न हो सका और बहुत दिनों तक यह दल पहले हवीब तनवीर और बाद में शमा ज़ेदी और एम० एस० सद्यु के निर्देशन में अव्यवसायी दल के रूप में कार्य करता रहा। इसके पीछे एक प्रकार की सिद्धांतवादिता निरंतर रही और इसने विशेष प्रकार की शैली में 'शबुतला' 'मिट्टी की गाड़ी', 'मुद्राराक्षस' आदि संस्कृत नाटकों के उर्दू रूपांतर में ब्रेस्ट का 'सफेद कुण्डली' जैसे नाटक किये। इस दल का आग्रह ब्रेस्टपथी नाट्य रचना पर, प्रदर्शन में संगीत और नृत्यात्मक गतियों तथा अयचार्यवादी पद्धतियों पर था। पर सैद्धांतिक आग्रह के बावजूद, या शायद इसके कारण ही, इसका प्रदर्शन स्तर बड़ा भस्मिष्ठ रहा और संस्कृत नाटकों के प्रदर्शन में एक ओर तीव्र हट्टाहिंता और दूसरी ओर उसके उपयुक्त सांस्कृतिक चेतना की क्षीणता इतनी उभर कर सामने आती रही कि वे कोई स्वस्थ प्रभाव हिन्दी या उर्दू रंगमंच के लिए नहीं बन सके। शमा ज़ेदी और सद्यु के दिल्ली से चले जाने के बाद अब इस दल की कोई गतिविधि नहीं है। हवीब तनवीर ने हिन्दुस्तानी थिएटर छोड़ने के बाद अपना समस्त दल नया थिएटर नाम से बनाया। इसमें उन्होंने मौलियर के एक नाटक का संगीत-प्रधान उर्दू रूपांतर 'मिर्जा सोहरत' और घागा हथ का 'हस्तम सोहराव' किया। इनमें रंगमंचीय सूझ-बूझ और निर्देशकीय कल्पना-शीलता निस्संदेह थी। तनवीर दिल्ली के प्रतिभावान निर्देशक और अभिनेता हैं, पर कई प्रकार की व्यक्तिगत और परिस्थितिक कठिनाइयों के कारण वे दिल्ली की रंगमंचीय गतिविधि में कोई महत्वपूर्ण स्थायी योग नहीं दे सके हैं। इसी तरह सुपरिचित हिन्दी कवि हरिवंशराय बच्चन ने हिन्दी रोबमपियर मंच नाम से एक संस्था बनायी थी जिसने उनके द्वारा प्रस्तुतित रोबमपियर के दो नाटक मिले—'मैकबेथ' और 'अंधिलो'। पर अनेक कारणों से यह संस्था न तो बहुत उच्च कोटि की कलात्मक सफलता प्राप्त कर सकी और न सक्रिय ही रह सकी।

दिल्ली के रंगमंचीय कार्यक्षेत्र का यह संक्षिप्त सर्वेक्षण बहुत नकारात्मक लगेगा किन्तु वह दिल्ली के हिन्दी रंगमंच ही नहीं, समस्त हिन्दी रंगमंच को विशेष परिस्थितियों की बड़ी तीव्रता से प्रकट करता है। हिन्दी रंगमंच की दो बड़ी भारी कठिनाइयाँ हैं— विभिन्न प्रकार के उच्चस्तरीय सार्वक नाटकों की कमी और सुपरिचिप्त हिन्दी प्रेमी दर्शक-वर्ग की अल्पता। इन दो छोगों के बीच नाट्य संगठनों के संचालकों, अभिनेताओं और निर्देशकों की रुचियाँ, योग्यताएँ, क्षमताएँ और सीमाएँ भी अनिवार्य रूप से हिन्दी रंगमंच के स्वरूप और स्तर को निर्धारित करती रहती हैं।

नाटकों के सम्पत्ति से, अभिनेताओं से अन्य स्थानों की भाँति दिल्ली के भी, प्रहसन और मनोरंजन नाटकों की माँग अधिक है और उन्हीं की तलाश

रहती है। पर हिंदी मंडलियों में प्रायः नाटककार ही उनके संचालक-निर्देशक हैं और वे अपने ही नाटकों के खेले जाने का आग्रह करते हैं। देश की अन्य भाषाओं में, विशेषकर मराठी, बंगला आदि में, कामदी नाटकों की इतनी कमी नहीं है और पाश्चात्य रंगमंच के नाटकों की ओर दौड़ने या चाहे जैसे अपने ही लिखे नाटक करने की बजाय अन्य भारतीय भाषाओं के नाटक साहित्य की तलाश करना अधिक उपयोगी सिद्ध हो सकता है। पर वास्तव में दिल्ली में नाटक खेल कर प्रतिष्ठा और मान्यता अंग्रेजी या पश्चिमी नाटकों के अनुवादों के प्रदर्शन द्वारा ही मिलती है। इसलिए आग्रह उन्हीं पर अधिक रहता है। जब तक संपन्न उच्च वर्गों के संरक्षण के बजाय साधारण दर्शक-वर्ग तक जाने और उसके स्वीकृति के प्रयास का दृष्टिकोण नाटक मंडलियाँ नहीं अपनाती, तब तक न तो नाटक की समस्या हल होगी और न दर्शक-वर्ग की।

उच्च वर्गों के संरक्षण की चाह का एक और भी पक्ष दिल्ली के रंगमंचीय जीवन में है। अंग्रेजी के नाटक में अच्छा अभिनय कर के ऐसे लोगों की नज़रों में चढ़ने की बहुत बड़ा सभावना रहती है जो छात्रवृत्तियाँ दिलवा कर विदेशों में भिजवा सकते हैं। अंग्रेजी या प्रायः अंग्रेजी नाटकों के संचालक-निर्देशक इत्यादि ही रंगमंच या 'संस्कृत' से संबंधित सरकारी समितियों के, सांस्कृतिक शिष्ट मंडलों के, विशेष अध्ययन दलों के सदस्य बनाये जाते हैं, और इस प्रकार की अन्य मान्यताएँ प्राप्त करते हैं। यदि आप किसी प्रकार ऐसा नाटक तैयार कर सकें जो किसी प्रविष्टित व्यक्ति का लिसा हो या जिसके प्रदर्शन में किसी उच्च सरकारी अधिकारी की 'हचि' हो, तो आपको साधना की कोई कमी नहीं रहेगी और इस बात की पूरी सभावना है कि अंततः आपको पर्याप्त प्रचार और सभ्यता किसी विदेश यात्रा का अवसर प्राप्त हो जायेगा। रंगमंच का, विशेषकर हिंदी रंगमंच का, कोई भला इससे ही या न हो। हिंदी रंगमंच के बहुत-से कर्मी ऐसे तालच के शिकार हो कर हिंदी रंगमंच का भ्रष्ट करते हैं। दिल्ली में हिंदी के कई निर्देशक और अभिनेता, जो अपने आपको प्रशिक्षण समझने लगे हैं या प्रशिक्षण दिखाना चाहते हैं, इसलिए कुछ इस प्रकार से विदेशी नाटकों और प्रदर्शन-शैलियाँ-पद्धतियों और विचारों से आक्रान्त होते जा रहे हैं कि उन्हें हिंदी का कोई नाटक अच्छा नहीं लगता, वे प्राचीन या आधुनिक पाश्चात्य 'क्लासिक्स' ही प्रस्तुत-प्रतिनीत करना चाहते हैं। निस्संदेह दिल्ली का मुविधासपत्र और मुविधावादी वतावरण इसके लिए बहुत ही उपयुक्त है, और दिल्ली का हिंदी रंगमंच इसका शिकार है।

इसी से अपने को गंभीर रंगकर्मी कहने वाले प्रत्येक व्यक्ति के ऊपर आज यह दायित्व है कि वह अपने दिल को टटोले। नाटक यश-वशा प्राप्त होने वाले मनोरंजन से भागें किमी सर्वनात्मक अभिव्यक्ति और अनुभूति का माध्यम तभी

धन सकेगा जब हम ईमानदारी से, उसे सामाजिक सीढ़ियाँ चढ़ने का साधन समझने की बजाय व्यक्ति और समूह के गहरे आत्मनिःप्रेषण का कार्य समझेंगे। आशा करनी चाहिए कि हिन्दी रंगमंच—उसका नाटककार, उसका अभिनेता, निर्देशक तथा अन्य रंगशिल्पी और उसका दर्शक—कभी न कभी इस सत्य से अवश्य साक्षात्कार करेगा।



(3) टोटल गोष्ठी

दिल्ली रंगमंच का मौसम शुरू हो गया बल्कि उसके 'उमर' का प्रारंभिक दौर खत्म हो चुका है और अब दूसरा शुरू होगा। पिछले दो-तीन महीनों में निस्संदेह हिंदी भाषा तथा अन्य भारतीय भाषाओं के भी कुछ पुराने और कुछ नए नाटकों के प्रदर्शन हुए, पर सदा की भाँति प्रधानता एक प्रकार से अंग्रेजी में होने वाले नाटकों की ही बनी रही। वास्तव में दिल्ली के रंगमंच में अंग्रेजी प्रेमियों का ही डोलवाला है। यहाँ न केवल अंग्रेजी में होने वाले नाटकों की सख्या अधिक होती है, बल्कि भारतीय भाषाओं के, विशेषकर हिंदी के, नाटकों के भी अधिकांश सगठनकर्ता-संयोजक, प्रस्तुतकर्ता-निर्देशक प्रायः अंग्रेजीदाँ और पश्चिम-भक्त लोग ही हैं। बड़े दुर्भाग्य की बात है कि जीवन के अन्य क्षेत्रों की भाँति हमारा रंगमंच भी बड़े दयनीय रूप में परिचमोन्मुख और परोपजीवी है। शासनतंत्र और उद्योग-धंधों को ही नहीं, अपने नाटक और रंगमंच को भी हम पश्चिमी सौंधों में डालना और रचना चाहते हैं। पश्चिमी रंगमंच के मानों और मान्यताओं को ही हम आदर्श समझते हैं और उसके छोड़े हुए अथवा संप्रति फँसनेवाल या 'अत्याधुनिक' समझे जाने वाले, व्यवहारों, रुढ़ियों और प्रतिरूपों को किसी न किसी रूप में अपने नाटक और रंगमंच में स्थापित और प्रतिष्ठित देखना चाहते हैं। निस्संदेह आधुनिक भारतीय रंगमंच के प्रारंभ और विकास का विशेष इतिहास इस प्रवृत्ति और मनोवृत्ति का एक कारण है। किंतु इसका एक बड़ा कारण यह भी है कि आज़ादी के बाद से देश में सांस्कृतिक कार्य-व्यवस्था जिसमें रंगमंच भी शामिल है, समाज की उस पश्चिमभक्त, फँसनेवाल मंडली के आरम्भ-प्रदर्शन, दिलबहुलाव और बक्त काटने का साधन बन गया, जिसकी शिक्षा-दीक्षा, आकांक्षा अभिलाषाएँ, प्रेरणाएँ और आन्यताएँ सभी प्रायः विदेशी थीं। यह मंडली लगभग सत्कारहीन तो थी ही, अपने देश की सांस्कृतिक परंपरा से, उसकी परिणति, सामर्थ्य और संभावनाओं से भी, प्रायः अपरिचिन थी। यह मंडली नाटक इसलिए करती और देखती थी कि नाटक में घाना-जाना 'सुमस्कृत' समझा जाता है और वहाँ बड़ी आसानी से मेलजोल का काम पूरा हो सकता है। सामाजिक, राजनैतिक, आर्थिक उन्नति के लिए आवश्यक महत्त्वपूर्ण 'संपर्क' बन सकते हैं। इस संभावना के कारण बहुत से नये अमीर व्यव-

साथी भा थेटर म दिलचस्पी खेनलग जिहान रगमच के विकास को एग भिन्न दिना म प्रभावित किया । वितु रगमच के ये समथक चाह जिस वग के रह हा उनवे उद्देश्य को पूर्ति के लिए नाटक और रगमच के किसी साधक रूप को तलाश न ता आवश्यक ही थो न इन लागो के लिए सभव ही ।

बहुत कुछ इसलिए भो इस मंडली के विगपना की सहज ही यह राय थी कि संस्कृत नाटक के बाद हमारे देग म नाटक वा रगमच की बाई परपरा नही बची है । इसलिए यहां अगर रगमच स्थापित हाना है तो वह या ता अग्रजी मे पश्चिमी नाटको क प्रगना स हागा या भारतीय भाषाभो म उनके अनुवादो के प्रगन से । भारतीय भाषाभो म नाटक का विकास तो बिनेना नाटको के बड़ पमाने पर हपातरा या उनके माडल पर लिखे गए नाटका के बिना सभव ही नही है । स्पष्ट है कि इस वष के रगमचाय प्रयासो म देग के मानस या देग के व्यक्तित्व की कोई साज बकार है । व तो अधिक स अधिक उसका एक सकीण एकाकी धोर विवृत तथा कृत्रिम रूप प्रस्तुत करते थ । इन लोगो की प्ररणा या सरक्षण स जो हिला रगमच बना उसम इसलिए कोई जान नही थी । वह पश्चिमी प्रगन ग तथा की अनुकृति मात्र ही रहा । अधि कांत इनकी मवक्षष्ट उपलब्धिया अग्रजी म प्रगना या पश्चिमी नाटका के भारतीय भाषाभो म अनुवादो के प्रगना म ही रही । भारतीय नाटको के बलपनागील प्रदशना की धोर उनका ध्यान ही नही गया धौर न व नयी नाटक रचना के लिए ही बाई गहगे प्ररणा प्रस्तुत कर सके ।

इस पश्चिम प्रम का एक अरूप रूप यह हुआ कि भारतीय नाटक धोर रगमच की समस्याभा पर विचार भी पश्चिमी रगमच क सदम म ही हाता रहा । पिछने दिना देग म रगमच सम्बधी गोष्टिया परसवादो सम्मेलना म जिन स्थितिया धोर आवश्यकताधा पर ध्यान केान्त रहा है उनम स अधिकाग प्राय अवास्तव थी धोर मूलत पश्चिमी रगमच की अपना न्मितिया का उपन थी । जिन समस्याभा स हम अकत गह व हमार रगमच की थी ही नही । इसी प्रकार अपन रगमच का विगपनाभा की धार भा हमारा ध्यान पाइचाय नाट्य प्रवर्तिया या अम्दालना क भाध्यम स हो गया । यहां कारण है कि कष्ट स परिचय प्राप्त करके हमार रगमची आगताय परपरागत नाट्य रूपा की धोर उनकी रूनिया पडनिया धौर व्यवहारा का धार धार्षित हुए । नीरम सतही यथायवा स बझा पश्चिमी रगमच का अयथायवाती गली का साज क महारे हा हम नाटक म समीन धौर नयमूलकता की मायकता का पहचान सव धोर पनम्बरूप भारतीय नाटक धोर रग परपरा का महत्व स्वीकार करन का नाचार हुए । पिछने दिना नाटक नाट्य म थो का दिलचस्पी थनी है वह भा बहुत कुछ रमा प्रवर्त क कारण हा है नाच नाट्यो म किमी विगय परिचय

या लगाव के कारण नहीं। इसलिए इन पश्चिम भक्त नव-गरपरा प्रेमियों के दृष्टिकोण में एक प्रकार का ध्वजनीपन है और भारतीय रगमच के प्रति एक प्रकार का श्रेष्ठता का, अनुग्रह का, भाव है जो उसे अपने स्वाभाविक समर्थ रूप में बढ़ने से रोकता है।

भारतीय रग परंपरा से अपरिचित तथा उसके प्रति अवज्ञा का, और मुख्यतः पाश्चात्य रगमच के पिछलग्नु बने रहने का, एक बड़ा रोचक उदाहरण हाल ही में दिल्ली में आयोजित पूर्व-पश्चिम नाट्य गोष्ठी में दिखाई पड़ा। इस गोष्ठी की न केवल मुख्य विवेच्य वस्तु—'टाटल' या संपूर्ण थिएटर की समस्या—भारतीय रगमच के सद्वर्धन में सर्वथा अप्रसन्न, अव्यर्थ और हानिकारक थी, बल्कि उसका पूरा संयोजन, कार्यपद्धति आदि सभी से यह भलकता थी कि उसके मुख्य संयोजकों को भारतीय रगमच से कोई लगाव नहीं, और न उसके प्रति उनके मन में कोई खास आदर भाव है। गोष्ठी और समारोह के पूरे प्रबंध में एक ओर बेहद धराजकता और विशृंखलता थी, तो दूसरी ओर बड़ा अप्रसन्नता अन्दाज और अहंकार भी था।

इसका एक रूप दिखाई पड़ा भारत की घोर से गोष्ठी में भाग लेने वालों के चुनाव में। इनकी चार श्रेणियाँ बनायी गयी थी—संचालन समिति, प्रतिनिधि मंडल, प्रेक्षक और विशेष रूप से आमंत्रित व्यक्ति। इनमें निस्संदेह कई ऐसे नाम थे जिनका भारतीय रगमच के विकास में महत्वपूर्ण योगदान है। पर कुल मिलाकर बहुसंख्यक लोग ऐसे ही थे जिनका रगमच से बड़ा सतही संबंध है। संचालन समिति और प्रतिनिधि मंडल के कुछ सदस्य तो ऐसे थे जो न केवल कोई भी भारतीय भाषा नहीं जानते या पढ़ते, बल्कि रगमच से व्यावहारिक रूप में भी किसी प्रकार संबंध नहीं, फिर भी भारतीय रगमच के विशेषज्ञ बने हुए हैं। कुछ ऐसे लोग थे जिनके 'संपर्क' महत्वपूर्ण हैं या जो स्वयं ही किसी न किसी प्रकार से 'उपयोगी' हो सकते हैं। कुछ ऐसे लोग भी थे जो अपने आपको आगे साने की प्रतिभा के धनी हैं और ऐसे अवसरों की तलाश में ही रहते हैं जब वे अपनी धाक जमा सकें, विशेषकर ऐसी अवसरों में जहाँ महत्वपूर्ण विदेशी लोग एकत्र हों ताकि उनके विदेशी 'संपर्क' व्यापक और पक्के हों और भविष्य में किसी न किसी सांस्कृतिक आयोजन में उनकी विदेशी यात्रा सुगम हो सके। फिर मुख्य संयोजक के मित्र-कृपापात्र तो वे ही। 'प्रेक्षक' श्रेणी में देश के कई नगरों से, अधिकांश अपने-अपने नगर के महत्वपूर्ण रगकर्मी होने के कारण नहीं, बल्कि संगठन-विशेष से संबंध होने के कारण, आमंत्रित लोग थे। दिलचस्प बात यह है कि इतनी सारी 'श्रेणियाँ' होने पर भी दिल्ली में भारतीय भाषाओं के बहुत से नाट्यकार, निर्देशक, अभिनेता, समीक्षक विचारक उनमें से किसी में नहीं आ सके और आमंत्रित नहीं हुए। संयोजक ने उन्हें

दर्शक या श्रोता की श्रेणी के योग्य भी न समझा। सरकारी आयोजनों की भाँति यह गोष्ठी भी एक प्रकार से कुछेक लोगों के लिए अपनी श्रेष्ठता दिखाने का, अपने मित्रों को आभारी करने का, या 'उपयोगी' और 'महत्त्वपूर्ण' व्यक्तियों को प्रसन्न करने का सुनहरा अवसर बन गयी थी।

भारतीय रंगमंच से परिचयहीनता का ही एक अन्य रूप प्रकट था गोष्ठी के अवसर पर प्रस्तुत भारतीय नाट्य प्रदर्शनों की योजना में। इन प्रदर्शनों में आधुनिक नाटकों में बहुरूपों के 'राजा' और परंपरागत नाटकों में 'यात्रा' को छोड़कर बाकी प्रायः सभी घटिया स्तर के तो थे ही, भारतीय रंगमंच की अत्यंत ही एकांगी, विकृत और भ्रामक रूप में भी प्रस्तुत करते थे। 'गीत-गोविंदम्', 'अभिनवदर्पण', 'भामावलिपत्रम्' और 'टेम्पटेशन ऑफ बुद्ध' नाटक या नाट्य नहीं, नृत्य-प्रधान प्रदर्शन थे जिनमें नाट्य भी था। इन नृत्यों की बहुलता शायद इसलिए रही होगी कि भारतीय रंगमंच के विदेशी विशेषज्ञों के अनुसार कथक्ली, भरतनाट्यम्, जैसे नृत्य नाट्य प्रकार ही कलात्मक और उल्लेखनीय हैं, रंगमंच का और कोई सार्थक रूप यहाँ बाकी नहीं। संस्कृत नाट्य के नाम पर कूटिश्मट्टम् का प्रदर्शन इतने कल्पनाहीन और फूहड़ ढंग से शायद इसीलिए प्रस्तुत किया गया कि भारतीय रंगमंच की प्रतिष्ठा बढ़ने की कोई आशंका न रह जाय। वास्तव में अधिकांश भारतीय प्रदर्शन अपनी कलात्मक श्रेष्ठता और सार्थकता के कारण नहीं, बल्कि प्रस्तुतकर्ताओं के 'महत्त्वपूर्ण' होने के कारण कार्यक्रम में सम्मिलित किए गए हाने। क्योंकि अवसरारोपयुक्त न होने के अलावा वे या तो नितांत निर्जीव रूप में गतानुगतिक शैली में थे, अथवा कल्पनाशून्य रूप में 'प्रयोगात्मक' और 'आधुनिक' थे। लगता है समारोह के उपयुक्त प्रदर्शनों के चुनाव पर सजोजकों को ध्यान देने या टीका से सोचने का अवकाश नहीं मिला। अग्यथा सप्ताह भर के इस महत्त्वपूर्ण समारोह के लिए कोई नियमित संस्कृत और हिंदी नाट्य विशेष रूप से तैयार करा सकना बहुत कठिन कार्य न था। इतने बड़े और अंतर्राष्ट्रीय स्तर के आयोजन के लिए यह भी आवश्यक था कि इतने सारे निरर्थक नृत्य-नाट्यों के बजाय, बहुत पहले से देश के कुछेक महत्त्वपूर्ण लोक नाट्यों के ऐसे मुनियोजित और कल्पनाशील ढंग से प्रस्तुत प्रदर्शन तैयार किए जायें जो हमारे देश की नाट्य संपदा या परंपरा का सही चित्र विदेश के और देश के रगकर्मियों के सामने रख सकने। पर ऐसा तो अभी हाँ सकता था जब सजाजकों को देश के रंगमंच की समग्र परंपरा का, उसमें लोक नाट्यों की वास्तविक स्थिति का, और साथ ही उनके महत्त्व का भी, सही ज्ञान होना, जब उनके भीतर इस कार्य को संपन्न करने के लिए गहरा लगाव होता और पर्याप्त आवश्यक कल्पनाशीलता होती, जब उन्हें इस गोष्ठी द्वारा अंतर्राष्ट्रीय संपर्क 'मुद्रित' करने के महत्त्वपूर्ण कार्य से कुछ परमत हानी

और वे किसी अन्य कार्य की आवश्यकता अनुभव करते । कार्यक्रम का ऐसा निराशाजनक आयोजन तनिक भी आकस्मिक या अस्वचर्यकारी नहीं है, इस गोष्ठी की संचालन समिति इससे बेहतर कार्यक्रम प्रस्तुत करने में शायद असमर्थ थी क्योंकि उसमें जो लोग सक्रिय थे उनमें से कुछेक को छोड़कर बाकी अधिकांश का भारतीय रंगमंच से लगाव लगभग काल्पनिक ही है । निस्संदेह संचालन समिति के अध्यक्ष और प्रतिनिधि मंडल के प्रधान भारतीय रंगमंच के मूर्धन्य व्यक्ति थे, पर लगता है वे भी प्रभावकारी न हो सके ।

भारतीय रंगमंच की मूलभूत स्थिति और वास्तविकता से परिचय का निम्नलिखित प्रभाव ही इस गोष्ठी के विषय के चुनाव में, उसके प्रस्तुतीकरण में, और भारतीय वक्ताओं द्वारा उसके प्रतिपादन में भी परिलक्षित हुआ । गोष्ठी का विषय था 'टोटल' या सम्पूर्ण थिएटर । पर यह 'टोटल' थिएटर क्या है ? मुख्य भारतीय रंगमंच की परम्परा और समसामयिक स्थिति के सदर्भ में 'टोटल' थिएटर की अवधारणा की क्या सायंकता है ? गोष्ठी प्रारम्भ होने के पहले शायद ही किसी भारतीय प्रतिनिधि के पास इन प्रश्नों का कोई सतोपजनक उत्तर रहा हो । और इस गोष्ठी के बाद तो यह और भी तीव्रता से उजागर है कि भारत या किसी प्राच्य देश के रंगमंच के लिए यह कोई जीवित प्रश्न नहीं, योरोपीय रंगमंच के लिए उसका चाहे जितना बड़ा महत्त्व क्या न हो । वास्तव में पश्चिमी देशों में यह प्रश्न उनके रंगमंच की विशिष्ट स्थितियों की उपज है, रंगकर्मी और दर्शक-वर्ग के बीच संप्रेषण अधिकाधिक कम होता जा रहा है और नाटककार, निर्देशक, रंगशिल्पी तथा अभिनेता, सभी दर्शक-वर्ग से सवाद के लिए नये से नये साधनों और युक्तियों की तलाश में बेचैन हैं । यह स्थिति पश्चिमी देशों के विशिष्ट राजनैतिक-सामाजिक, आध्यात्मिक-सौन्दर्यमूलक संकट से उत्पन्न हुई है जिसमें संप्रेषण के साधनों की समझता, 'टार्गेटिटी', का प्रश्न हर रचनाकार के लिए इतना ज्वलंत हो उठा है । पर क्या यह भारतीय रंगमंच के लिए भी उतना ही जीवित और मूलभूत है ? यह विश्लेषण अपने आप में महत्वपूर्ण है और अलग से इस पर विचार करना उपयोगी हो सकता है । पर जहाँ तक पूर्व-पश्चिम गोष्ठी का संबंध है, उसमें भारत की ओर से भाग लेने वाले इस प्रश्न को भारतीय सदर्भ से जोड़ नहीं पाये । अधिकांश मुखर भारतीय प्रवक्ता विदेशी प्रतिनिधियों को 'टोटल' थिएटर की परिभाषा बताने का प्रयास करते रहे, उन्हें यह समझने का प्रयास करते रहे कि उनकी सही स्थिति क्या है और उसमें उनके लिए क्या करना उपयोगी होगा । स्वभावतः ही उनकी बातों में वाचालता अधिक थी, किसी जीवित रंगमंचीय समस्या से साक्षात्कार कम । इसी कारण इस विषय पर सारा विवेचन अंत तक इतना पथ भ्रष्ट और लक्ष्यहीन रहा और संपूर्णतः निरर्थक सिद्ध हुआ ।

यदि गोष्ठी के सयोजक पर्याप्त जागरूक होते तो भारत में ऐसी गोष्ठी का आयोजन करते समय वे विषय को ऐसे रूप में रखने जिसकी भारतीय और अन्य प्राच्य रगमचों के लिए कोई विशेष सार्थकता होती और इस आधुनिक लगने वाले फैशनेबल विषय की चर्चाओं से बचते जिससे ऊपर पश्चिमी देशों तक में कोई स्पष्ट चिंतन या विवेचन अभी तक नहीं है। क्योंकि ऐसी निराधार निरर्थक चर्चा भारतीय रगमच और रगकर्मियों के लिए उपयोगी नहीं सिद्ध हो सकती। साथ ही यह प्रश्न भी सर्वथा सगत है कि भारतीय रग जगत अपने सीमित साधना को केवल कुछेक विदेशी विशेषज्ञों को एकत्र करके उनके साथ निरर्थक चर्चा में क्यों नष्ट करे? इस बात पर शायद ही दो मत हैं कि इस गोष्ठी की उपलब्धि कम से कम भारतीय रगमच के लिए प्रायः नगण्य रही, कुछ व्यक्तियों या संस्थाओं को उससे भले ही कोई निजी लाभ हो जाय।

फिर एक बार इस विषय को ले कर गोष्ठी करने का निश्चय हो जाने के बाद भी यदि सयोजक इसको समझने कि, और कुछ नहीं तो गोष्ठी को क्या संभव उपयोगी बनाने के लिए, ही, भारतीय रगमच के सदस्यों में इस विषय पर कुछ पूर्व चिंतन और तैयारी आवश्यक है, तो भारतीय वक्ताओं की स्थिति उतनी दयनीय न हुई होती जैसी गोष्ठी में स्पष्ट हुई। यह बहुत कठिन न था कि गोष्ठी के कुछ महीने पहले तैयारी के रूप में भारतीय रगमच से घनिष्ठतः संबद्ध और चिंतनशील, चाह थोड़े-से ही, व्यक्तियों का कोई सम्मेलन किया जाता जिसमें 'टोटल' रगमच की प्रवधारणा पर विचार विनिमय होता। ऐसे सम्मेलन से भारतीय रगमच में आत्मचिंतन की प्रक्रिया को तो बल मिलता ही, साथ ही उसके बाद गोष्ठी में भारतीय दृष्टिकोण अधिक स्पष्टता तथा तीव्रता के साथ और अपनी संपूर्ण विविधता में प्रस्तुत हो पाता। किन्तु पहले से ऐसे किसी सम्मेलन की बात तो दूर, गोष्ठी के दिनों में भी घट तक विभिन्न श्रेणियों के प्रवक्ता सभी एक साथ मिल कर नहीं बैठ सके कि इस विषय में आपस में विचार विनिमय करें और, गोष्ठी के वहाँ ही सही रगमच के विषय में किसी भारतीय दृष्टिकोण की खोज करें, या कम से कम किसी जीवत रगमचीय अभिव्यक्ति शैली से संबद्ध दृष्टिकोण गोष्ठी में प्रस्तुत करने की दिशा में प्रेरित हो सकें। पर यह तो शायद गोष्ठी का उद्देश्य ही नहीं था। पत्रस्वरूप भारतीय प्रतिनिधि मंडल के अधिकांश सदस्य या तो बोल ही नहीं, या जो बोल वे प्रायः सर्वथा अप्रासंगिक बात कह कर आत्मसंतुष्ट हो लिये, या फिर ऐसे साग बालने लगे जिन्हें किसी तरह भी किसी भी रगमच से कोई वास्तविक लगाव नहीं है, जो केवल विदेशियों पर अपनी घातक जमाने के उपयोगी काम में जी-जान से जुड़े हुए थे। अधिकांश वक्तव्यों 'एकपक्षी' में शब्दों को रचने वाले और मूलतः भारतीय रग पापरा से सर्वथा अज्ञात, अनभिज्ञ या सहानुभूतिहीन दो-चार

लोग ही अपने अंग्रेजी भाषा और पाश्चात्य विएटर के विशेष ज्ञान का प्रदर्शन करने रहे। जो भी हो, कोई सुचिंतित भारतीय दृष्टिकोण, एक या एक से अधिक, गोष्ठी में न उभर सका।

इसीलिए आमंत्रित भारतीय रगकर्मियों में से अधिकांश समझदार लोग पूरी गोष्ठी में भारत की ओर से प्रस्तुत विचारों से, और गोष्ठी की कार्यपद्धति तथा सयोजकों के तानाशाही रवैये से, बेहद असंतुष्ट थे। उन्हें अनुभव हुआ कि गोष्ठी उनके विचारों के आदान-प्रदान के लिए भारतीय रगमंच के विकास का पथ प्रशस्त करने के लिए नहीं, किसी अन्य ही उद्देश्य की मित्रि के लिए आयोजित है। उन्हें लगा कि उनके तथा भारतीय रगमंच के लिए गोष्ठी की कोई उपलब्धि नहीं थी। यह शायद सच हो, पर गोष्ठी के सयोजकों के लिए तो उपलब्धि सचमुच हुई—एक 'एशियाई ब्यूरो' की स्थापना का प्रस्ताव स्वीकृत हुआ। अब इसके बहाने कुछेक अन्य अंग्रेजियत धयवा जोड़-तोड़ के विशेषज्ञों को किसी न किसी अंतर्राष्ट्रीय सम्मेलन, गोष्ठी या समारोह में, या किसी समिति में, भारतीय रगमंच का प्रतिनिधि बन कर देश-विदेश की सैर का अवसर मिल सकेगा। इससे क्या फर्क पड़ता है कि भारतीय रगमंच जहाँ है वहीं रहेगा, बल्कि उसके कुछ और साधनों के ऊपर कुछेक साहब लोगो का शिक्का और बड़ा हो जायगा। पूर्व-पश्चिम 'टोटल' रगमंच गोष्ठी की 'टोटल' प्राप्ति और परिणति बस यही है।



अनुक्रमणिका



अकिया नाट	८५, ८६-६०
अतिम अभिलाषा	२०२
अथा युग	२८, ४६ २०२, २१८
अधेर नगरी	१६७
अधूरी आवाज	३२
अभिज्ञान शाकुन्तल	६६, ७०, १६७
अभिनय	५०-५४, ६८, ६९, ७०, ७२-७३, ८५-८६
अभिनय	१६२
अभिनय दर्पण	२२६
अमर भारत	६६
अमानत	१०७, २१७
अरस्तू	२०
अलग-अलग रास्ते	३१
अलगोजा	२१८
अव्यवभायी रगमच—देसिए रगमच	
अल्काजी, इब्राहिम	४६-४७, ६३, ६६ १६७, २०२
असगतिवादी (ऐब्मर्ड)	७७, २०३
अहीन्द्र चौधरी	१३४
आगा हथ	२८, २२०
आजर का हवाला	७७, २१७
आयेलो	२२०
आघ रगाचार्य	२१७, २१८
आनंद, आर० जी०	१०५, १०७, २१७
आनुइ (ज्या)	१६७, २१६
अपिरा	६४, १०४-१०७, १०८, १०९, २१०, २१६, २१७
अर्लो	१८२
आपाइ का एक दिन	२८, ४७, २०२, २१५, २१८
आमबोर्न	१६२

इंडियन नेशनल थिएटर	१००
इंदर सभा	१०७, २१७
इंद्रप्रस्थ थिएटर	१०७, २१७
इस्पेक्टर जनरल	२१७
इस्पेक्टर विवेक	२१७
इष्टमल	२६, ७६, १८७, १९२, १९७, २०३, २१८
इपोनेस्को	१८२, १९२
उत्तररामचरित	७०
उत्पल दत्त	४४, १३७
उदयसकर	९५, ९८-९९, १००
उपेन्द्रनाथ अक्ष	२८, ३१, २०२
उषभग	७०
ए डॉल्स हाउस	७६
एन एनिमी ऑफ द पीपल	७६
एनिवर्सरी	७६
ऐश्वर (प्रो०)	११९
एनैक्ट	१६२
एटिंगनी	७७, २१९
ऐस्क्विलस	३३
छौबराग्नसौव	११५, ११८, ११९
कञ्जूस	२१७, २१९
कटयव	१०१
कटयक की कहानी	१०१
कचवली	५०, ९५-९६, ९७, १०१, १४४, २२६
कथानक	२०-२१, १८८
कमलेदवर	३२
कला साधना मंदिर	२१८
कल्पना	१६१
कस्तूरी मृग	२१७
कामू	७६, २१९
कामिनी	१९८
कार्य-व्यापार	२०, ३२
किंग लियर	२१९
कदमिया जेदी	२१९

कुमार संभव	१०१
कुरवजी	६५, ६६
कूचिगूडि	५०, ६६-६७, १४४
कूटिप्रदृष	५०, १८०, २२६
कृष्णलीला	१००
केपरटेकर	७७, २१८
कैलासम	१६०
कोरम	३३, ७८
क्रैग, गार्डन	१८२
क्रांस पपंजैम्	७६
क्रोस्तोव, स्टिफेन	२१७
क्षुधित पापाण	१००
क्षुधित पात्राए	३२
हयाल	५१, ८५, ८६
गंधर्व	१६२
गिरीश कारनाड	२१६
गिरीशचन्द्र घोष	१३४
गीतगोविन्दम्	२२६
गीत नाटक विभाग	२१८
गुह्यपापर	२१८
गोगोल	२१७
गीतम दुष्ट	६६
घाटी की पुकार	१०४, १०६
चन्द्रगुप्त विद्यालङ्कार	३१-३२
चंद्रावलि	१६७
धत्री रगमच	४६
धन्न बहला दा	१०५, १०६
धरित्र निरूपण	२१-२२, १८८
चित्रलेखा	२१७
चित्हुँस लिटिल पिण्टर (सी० एल० टी०)	१२०
चेखव	७६, १६२, २०३
जंगीरे	२१७
जगदीशचन्द्र माधुर	२०२, २१८
जन नाट्य मण (इष्टा)	४८, ६६, १६२, १६७, २०२

जयशंकर प्रसाद	३०, ३१, ४२, १६८, २०५
जीवन की लय	६८
जेने	१८२
जोगेश चौधरी	१३४
टेम्पटेशन आफ़ बुद्ध	२२६
टोटल थिएटर	२२५, २७७-२२८
ड्राप की घोरलें	२१६
झकझर	२१७
झलिया	१०१
झोला भाऊ	११७
उमाशा	५१, ५५, ८५, ८६, ९०, ९१, १०३, १०४, १०८
तरण राय	६३
ताल्लताय	१६८, २१८
तीन अपाहिज	२०२
तीरोव	१८२
त्रिवेणी कला संगम	१०१
थिएटर	१६२
थिएटर बुलेटिन	१६२
थिएटर यूनिट	६३
पी आर्द्रस कलम	१२४, १६६, २१६
बरबारे प्रक़्करी	१०७, २१७
दर्शक-दर्श	१७, १८-१९, ३५-३६, ५५-५६, ७१, ९१, १७६-१७७
बदायूँ	७६
बदायूँपक	१५८
बभावतार	८५, ८६, १०३
दिनमान	१६२
दिल्ली आर्ट थिएटर	२०२, २१६-२१७
दुर्गादास बनर्जी	१३४
दुर्लभ बंधु	१९५
दुग्धबध (सीटिंग)	२४, ४८-४९
दृश्यात्मक परिवर्त्यना	२२, २३
बेसी तेरी बबई	१००
देवी	२१७
देवीनाम सामर	११७

देशपांडे, पु० ल०	२१७
धर्मयुग	१६१
धर्मवीर भारती	४७, ७०२, २१८
ध्वनि योजना	४६
नदलाल बोस	१७४
मटरत	१६२
मटराज	१६२
नया घिएटर	२२०
नरेन्द्र शर्मा	१००
नरेन्द्र मेहता	३२
नष्ट नौड	२१७
नाटक	
का अनुवाद	७२, ७५-७७, ७८, १८७-१९६
का अभिनय-प्रदर्शन से संबंध	१५-१६, ३१, ३४-३५
का आवेदन	१६
काव्य का एक रूप	२३-२४, २६-३० १५७, १६४
के तीन मौलिक पक्ष	१६
की भाषा	३८-३९, ६८, २०५
का रूपांतर	७५-७७, १६५-१६६
का शिल्प	३७-३८
की समसामयिक सार्वकता	१६
की सामूहिकता	११, ३३-३६, ७४, १२६
की सौंदर्यता	२२, ३४
नाटक	
(मुडरानी)	१६२
(मराठी)	१६०
नाटकधर	५६-६५
नाट्य	१६२
नाट्य कला	१३
नाट्य निवेदन	१३८
नाट्य परंपरा	
पारंपारिक	२६, १३३
मध्यकालीन	८०, ८४-८५, १८०, १८१, १९७, २०४
संस्कृत	१२, ५०, ५६-६०, ८१, ८६, ९०, १७६, १८१, १९५, २०४

नाट्य प्रशिक्षण	३२-५३, ७३, १०६, १४१-१५३, २१२
नाट्यशास्त्र	१२, २०, ५६, ६०, ६६, ७०, ७१, ७२, ८१, १४४, १५८
नाट्य समीक्षा	१५४-१६३
नाट्यात्मक अनुभूति	२६, ३०, ३३, ३४, ३५, ५०, ५६, ६३, ७४, ६६, १७६
निराला	१७४
निर्देशक	४४-४७
नृत्य नाट्य (बैले)	६७, ६४, ६५-१०२, २२६
नो एक्जिट	७७
नौटकी	५१, ८५, ८८, ८९, ९१, १०३, १०८, १०९, २०७-२१६
न्याय की रात	३२
पञ्चतन्त्र	६६
पाप और प्रकाश	२१८
पारसी रगमच—देसिए रगमच	
पार्वतीकुमार	१००
पावलोवा, सप्रा	११६
पिटर	२१८
पिगमेलियन	७७, २१७
पिरान्देसो	१६२
पुतली कला	६४, ११०-११६, १२५
पुतुलर्नला	७६
पूर्व-पश्चिम नाट्य गोष्ठी	२२५-२२६
पूर्वरंग	६६
पृथ्वी गिण्टर	२८, ५१, १३६, १६६
पृथ्वीराज	२१६
पृथ्वीराज सयोगिता	१०५, १०६, १०७
(बटपुतली नाटक)	११८
प्रकाश योजना	४६
प्रदर्शन	
अंग्रेजी में भारतीय नाटकों का	७५
पश्चिमी नाटकों का	७३-७६, २२३
संस्कृत नाटकों का	६३-७३
प्रयोग रगमच	२०२
प्रोस्टले	२१७

प्रेत	२१८
प्रेमचन्द	१७४
फादर	२१६
वङ्गवाहन	१०१
बहुस्त्री	६१, ७२, ७६, ७८, १३१, २२६
बहुस्त्री (पत्रिका)	१६२
बाला सरस्वती	१७४
बिन्दू	२१६
बिरजू महाराज	१०१, १७४
बूर्जुआ जेंटिलमैन	१०७
बेपई दपति	११४
बैकेट	१६२
बोधायन	२१८
बाम्मलाट्टम	१११
ब्रजमोहन शाह	२१८
ब्रज कला केन्द्र	२०८
ब्रैट, बर्तोल	६८, ६९, ७३, १४४, १८२, २०४, २०५, २२०, २२४
भगत	८८, २०७
भगवतीचरण वर्मा	२१७
भगवदङ्गुलम्	७०, २१८
भगवानदास	१००
भरत	१७, ५६
भरत नाट्यम्	५०, १०१, १११, २२६
भबई	५१, ८५, ८८, ८९, ९५, १०३
भांगवाडी थिएटर	६०, १३८
भागवतमेल	६६-६७
भामाकलायम	२२६
भारत की आत्मा	६६
भारत दुर्दशा	१६७
भारतीय कला केन्द्र	१०१, ११७, ११८
भारतीय नाट्य सभ	११८, १५१, १६०
भारतीय रंगमंच—देखिए रंगमंच	
भारतीय सोव कला मंडल	११७
भारतेन्दु	४१, १६५, १६७, २०५

भावनिरपक्षता (एलिवेशन)	२०३
भास	२१८
मधुचा श्रीर जलपरी	१००
मणिपुरी	१०१
मध्यम ध्यायोग	६६, ७०, २१८
मनोरजन भट्टाचार्य	१३४
मर्सेन्ट ग्रॉफ़ वेनिस	१६५
मरणासन्न राजहंस	११६
मार्ई फ़ेयर लेडी	७७, २१७
माच	५१, ८३, ८८, ८९, १०३, १०८
मॉडर्नाइड्स	२१८
माधवानल कामकेदला	२०६
मालतीमाधव	१०१
मिट्टी की गाडी	६७, ६८, ६९, १०७-१०८, २२०
मिनिस्टर	२१७
मिर्जा शोहरत	१०७, २२०
मिलर, दार्शन	१६२
मुक्तियोध, (गजानन)	१७४
मुद्राराक्षस	६७, ६९, ७०, २०५, २२०
मूनलाइट कपरी	१६६
मुञ्छकटिक	६६, ७०, १०७, १६५, २०५
मैथबूत	१००
मेहर बन्दूकटार	११७
मेक बंध	७२०
मोनिक् मिथ	६७, ६९
मोलियर	७६, १०७, १६५, २१७, २१९, २२०
मोहन रावेरा	४७, १६५, २०२, २१५, २१८
मोहम्मद मुग़लक	२१६
यशगान	५०, ८५, ८९, ९५, ९६, ९७, १०३
यथार्थवाद	२४, ४३, ४८, ४९, ५१, ८२, १६१, २०२-२०३, २२४
योरपीय	३०, १६७
यात्रा (जात्रा)	५१, ५५, ८५, ८७, ८९, ९१, १०३, २२६
यात्रिक	२१७-२१८
यूनानी नाटक	३३, ५६, ७६, १६३

यूनिटो	१६२
यूरोपिडोड	२१६
रगमच	

अव्यवसायी (शौकिया) ४२, ५०, ५१, ५२, ५८, ६१, ८२, १२८-१३०, १३७-१३८, १८२, १६६, २००, २१४

कन्नड १३६

गुजराती ४४, ५२, १३८

तमिल ५२, १३६

तेलुगु १३६

पर परंपरा और प्रयोग २०३-२०५

फारसी ४१-४२, ४३, ४६, ४७, ५१, ६०, १३३-१३४, १५६-१५७
१८१, १६७, १६८-१६९, २०५, २१६

बँगला ४४, ४८, ४९, ५१, ५२, १३४-१३६, १६६

बाल १२०-१२५

भारतीय ४६, ४७, ४९, ५०, ५२, ५३, ५४, ५६, ७०, ७३, ७४, ७५
७८-७९, ८१, ८६, १४६, २०४, २२३, २२४-२२५, २२६

रगमच

और मनोरंजन १०-११, ३६, १७३, २००

मराठी ४४, ५२, १०४, १३८-१३९, १६६

मलयालम ५२, १३६

मुक्ताकाशी ६३-६४

और राजकीय सहायता १३१-१३२, १७१, १७३

और राजनीति १६६-१७०

और लोकप्रियता १७३-१७७

व्यवसायी ४४, १२६-१४०, १८१, १६६-२०१, २०८

और व्यावसायिकता १६५, १७०

हिंदी—देखिए हिंदी नाटक और रगमच

रगमच (संस्था) २१८

रगशिल्प ४७-५०

रगा ८६, २११

रत्नकरबी ५२

रत्नावली ७०

(नोटकी) २०६

रमेश मेहता २१६

रविशंकर	१७४
रवीन्द्रनाथ	४४, ५२, ६२, ७२, ८८, १७४, १८२, १८३, २१७
रवीन्द्र रंगभवन	६२
रहो कि न रहो	२१७
रामणेकर, एम० जी०	१३८
राजकीय सहायता और रंगमंच—देखिए रंगमंच	
राजा	४४, ५२, २२६
राजा ईडिपस	२१६
के धैर्यता अनुवाद का प्रदर्शन	४४, ७६, ७८
राजेन्द्रनाथ	२१७
रातरानी	३२
राधेश्याम कथावाचक	२८, १६८
रामलीला	८५, २०७
रामलीला (नृत्य नाट्य)	१००
रामायण	६६
रामलीला	५०, ८५, ६७, १०३, २०७
राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय	४६-४७, ५२, ६३, ६६, ७६, १५१, २०३, २१८-२१९
रोतिवद्धता	७३
रुस्तम सोहराब	२२०
रुडियार्, रंगमंचीय	२०४, २११-२१२
रेवतीधरण शर्मा	२१८
लक्ष्मीनारायण मिश्र	३१
लक्ष्मीनारायण लाल	३२, २०२
ललित	१०३
लहरों के राजहंस	२१८
लार्ड्स, जेनियल	११४, ११८
लिटिल थिएटर ग्रुप (कलकत्ता)	१३७
(दिल्ली)	१०७, २१७
लिटिल थैले ग्रुप	६६, १००
लोकनाट्य	४४, ५१, ५५, ६०, ६५, ८०-८३, ८४, ८६, १०३, ११६, १३३, २०५, २०७, २११, २२४
लोकप्रियता—देखिए रंगमंच	
लसत बानेटकर	२१७

वसत सबनीस	१०४
विक्रमोर्वशीयम्	७०
विचार तरव	२२, १८८
विजन भट्टाचार्य	२०२
विजय तेंडुलकर	१०४
विद्रूपक	८६
विद्यामुखर	१६७
विपिन ध्रुववाल	२०२
विलियम्स, टैनेसी	१६२
विष्णु प्रभाकर	२०२, २१७
वेदिंग फ़ौर गोडो	७७
वेशभूषा	४६
व्यवसायी रगमच—देखिए रगमच	
शम्भु मित्र	४४, ५२, ७२, ७८-७९ १३१, १७४, २०२
शकुन्तला	६७, ६८, २२०
शचीन शंकर	१००
शम्भो खुराना	१०५, १०६
शमा जैदी	६७, २२०
शरच्चद्र	२१७
शाता गाँधी	६६
शातिवर्धन	६६-१००
शा, बंताड	७७, २१७
शाने श्रवध	१०१
शारदीया	२१८
शिखरकुमार भादुडी	१३४
शीला भाटिया	१०४-१०६
शूद्रक	१०७
शेकमपियर	२६, ६०, ७५, ७६, १८७, १६२, १६३, १६४, १६५, १६८, २१६, २२०
शैली	४३-४४, १४४-१४५
श्यामानंद जालान	४७, २०२
श्रम और यत्र	६८
श्री भोलानाथ	२१७
शोडशी	२१७

संगीत नाटक	६४, १०२-११०, २१०, २१६
संगीत योजना	४६
संवाद १६, १७, २२-२३, ३१, ७२, १५५, १८८-१९०, १९१-१९३	
संस्कृति केन्द्र (कल्चर सेंटर) अल्मोडा	६८
संयोजित राय	१५०, १७४
सरपदेव दुबे	४७, २०२
सत्य हरिश्चन्द्र	१६७
संयु, एम० एस०	६७, २२०
सपने	७६, २१६
सफेद कुडली	२२०
समर चटर्जी	१२०, १२४
सती पुत्र	१०५, १०७
सहृदय	७१
सौम्य सवेरा	१००
सागर भट्ट	११७
सामान्य क्षति	६६
सार्थ, (ज्या पाल)	१६२
सादू	१५६
साल्जवर्ग मडली	११६
सिंहजातिह	१०१
सीतास्वयंवर	१६७
सुनो जनमेजय	२१८
सुरेन्द्र वीरि	६३
सूत्रधार	६६, ८६, ९०, ११०
सूत्रधार	१६२
सोफोक्लीज	२६, ३३, ४४, २१६
सोहनी महीबाल	१०५, १०६-१०७
स्नाइव	१५६
स्ट्रुडवर्ग	१६२, १६८, २१६
स्नानिस्लावम्पी	१४४, १८२
स्पर्धवाप्तवत्ता	७०
स्वाग	८५, ८८, २०७
हबीब तनवीर	६७, ६८, ६९, १०७-१०८, २०४, २२०
एम हिन्दुस्तानी	२१७

हरिवंशराय वच्चन	१६४, २२०
हिंदुस्तानी थिएटर	६७-६८, २०५, २१६-२२०
हिंदी नाटक	१३, १५-१६, १८, २५, २७, ३०, ३१, ३८, ४१-४२,
और रगमच	४४, ४६, ४७, ५१, ५२, ५६, १३६, १६०, १६७- २०६, २१४-२२२
होर रीझा	१०५, १०६, १०७
हुसैन (मसबून फिदाहुसैन)	१७४
हैमलेट	१६२
होरी	२०२, २१७